Andrei Corbea

EGO ALTER ALTER EGO

Editura OMNIA

202

Colecția ESEURI

Volumul înmănunchează studii, eseuri, articole de atitudine literară ale autorului, toate centrate în jurul ideii de **dialog** şi **comunicare**. Valenţele multiple pe care aceste două concepte le marchează pe întreaga arie a îndeletnicirii cu literatura, de la teoria estetică şi pînă la angajarea critică, subversivă, a cuvîntului scris împotriva oricărei dogme şi a intoleranţei de orice fel, definesc opţiuni ce leagă implicit esteticul de o anumită conduită morală fără de care libertatea acestuia este iluzorie. Reprezentativă pentru diversitatea preocupărilor autorului, cartea se doreşte a fi sugestivă şi pentru acel tip de atitudine intelectuală care, prin refuzul ideologicului şi negaţia sa din «interior», cultivînd motive implicit neconforme monologului puterii, a constituit şi constituie o modalitate de rezistenţă în faţa oricărui tip de discurs totalitar.

ISBN 973–95314–8–2

Preţ 798 lei +
2 lei T.L.

Andrei Corbea

EGO,
ALTER,
ALTER EGO

Editura OMNIA
Iaşi - 1993

Consilier editorial:
dr. Virgil Cuţitaru

SC O. M. A. L. E. Y. SRL
IAŞI

Tiparul executat la
Imprimeria Universităţii
«Al. I. Cuza»

PROIECŢII ŞI PROSPECŢII

Prolegomene la o estetică a receptării
(cîteva teze şi o schiţă argumentativă)

Un întreg evantai de împrejurări istorice a favorizat, se ştie, începînd cu mijlocul anilor '60, o ruptură violentă – pregătită, fără îndoială, prin sistematice acumulări şi "depuneri", ca şi prin, la prima vedere, imperceptibile deplasări de perspectivă – în orizontul ştiinţelor "spiritului", ruptură ce a despărţit în chip decisiv modalitatea lor de manifestare "tradiţională" de cea denumită, cu un termen propus de Max Horkheimer, "critică". După filosoful german, examenul critic al iluziilor obiectiviste, indiferente la "geneza socială a problemelor", i-ar fi proiectat pe indivizi, în calitate de "producători ai tuturor formelor istorice de viaţă", în centrul unui univers unde "pătrunderea raţională a proceselor prin care se constituie cunoaşterea şi obiectul ei nu are loc în domeniul exclusiv spiritual, ci coincide cu lupta reală pentru anumite forme de viaţă". Deschiderea către dimensiunea social-istorică a investigaţiei ştiinţifice, considerată ca proces inevitabil de revizuire a unui şablon ştiinţific depăşit, s-a suprapus peste însăşi dialectica internă a disciplinelor "spiritului"; în ştiinţa literaturii, "izolarea literaturii de societate, a operei literare de efectul şi publicul său" (Jauss), părea, ca manifestare specifică a aceluiaşi obiectivism tradiţional, a-şi fi dovedit cu prisosinţă incapacitatea de a răspunde intereselor actuale ale cunoaşterii, rezultate din proliferarea fără precedent a mass-mediei, din statutul renovat al cărţii în general, al instituţiei literare în special, în circuitul cultural contemporan. Cea mai convingătoare reprezentare a contestării oricărui apriorism categorial, cea datorată teoriei revoluţiilor ştiinţifice a lui Thomas S. Kuhn a fost de aceea convocată tocmai pentru a conferi legitimitate teoretică unor mutaţii de concepţie şi metodologie asupra îndeletnicirii cu fenomenul literar; după ce, în 1967, Hans Robert Jauss enunţase în celebra astăzi *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwis-*

senschaft cele 13 teze cu privire la căile de relansare a studiilor literare în plină criză a metodologiilor, doi ani mai tîrziu el se întreba asupra şanselor unei noi paradigme a cercetării – o a patra într-o ordine ideală, urmînd în succesiunea celei neoclasiciste, a celei istorist-pozitiviste şi a celei estetist-formaliste, – paradigmă a hermeneuticii literare, întemeiate pe o dimensiune interpretativă preeminent comunicativă şi urmînd în chip necesar celei (celor) a cărei (căror) credibilitate se anunţa a fi în scădere. Despărţirea de structuralism s-a produs, în fond, în condiţiile în care poziţia critică faţă de complexul metodologic orientat către un univers lingvistic înafara referenţialului şi spre un concept ontologizat al structurii semnala, odată cu reconsiderarea neglijatului teritoriu al "vorbirii" (parole), deschiderea lingvisticii textuale către pragmatica situaţiilor comunicative şi, concomitent, atenţia sporită pentru statutul cititorului în procesul literaturii. Poziţia Şcolii de la Konstanz, înnoitoare la sfîrşitul anilor '60, stabilea un raport echivalent între procesualitatea literaturii şi artei şi, respectiv, experienţa celor care o recepteazǎ, "se delectează" şi emit judecăţi de valoare asupra operelor, constituind astfel o "tradiţie" şi, în prelungirea acesteia, asumîndu-şi rolul activ de producere de noi opere. În consecinţă, literatura înceta a mai fi privită ca obiect al unei elitare *Geistesgeschichte* şi, în schimb, se revela ca variantă a procesului dinamic al comunicării, flux al producţiei şi receptării şi dialog permanent dintre autor, operă şi public. Noua paradigmă a cercetării, concentrată nu mai puţin asupra dimensiunii axiologice a respectivului proces, acorda explorării "estetice" o valenţă fundamental diferită de cea tradiţională; de la vechile dileme asupra *esenţei* "materiale" (sau structurale) a Frumosului, atenţia se îndrepta de aici înainte asupra chestiunii îndelung ocultate a *experienţei*, a praxisului estetic, asupra artei ca activitate fundamental comunicativă.

De altfel, interesul iniţial pentru aspectele istorice şi estetice ale actului receptiv propriu-zis a evoluat în deceniul 1970-1980 către o teorie a comunicării literare, considerată ca relaţie dialogică dintre doi parteneri, între care, după Jauss, ar funcţiona automat "predispoziţia de a-l cunoaşte şi a-l recunoaşte pe Celălalt în alteritatea sa". În aceste condiţii experienţa estetică îşi va dezvălui natura ei genuină, ca nivel de intensitate a experienţei practice, ceea ce, concomitent, indică şi caracterul istoric al reprezentării tradiţionale, – consecinţă în *longue*

durée a diviziunii muncii, – ce opune artei în chip mecanic realitatea şi "conţinutului" "forma". Pe acelaşi fir teoretic, valoarea estetică îşi extrage la rîndul ei legitimitatea axiologică din pura valoare de comunicare, al cărei reper esenţial se vădeşte a fi *sensul*, entitatea procesuală, dinamică, mediind între absolutismul convenţional al "formei" şi "conţinutului" ca principal element prin care *homo sapiens* îşi exercită funcţia sa creativ socială. Din această perspectivă, relaţia dintre paradigma comunicativă a ştiinţei literaturii şi ansamblul teoriilor sociale asupra actului comunicării relevă nu doar nişte coincidenţe întîmplătoare, ci devine probă a procesualităţii tipice, autonome, dar nu mai puţin legate de praxis, a domeniului culturii. Această "cale" a devenirii realităţii extrinseci ca realitate "textuală", împreună cu mecanismele semiologice ce declanşează întregul complex al experienţei estetice, reproduce, în fond, procesele transformatoare (de natură biologică şi informaţională) care asigură supravieţuirea individului plasat cu întregul potenţialităţilor sale creatoare faţă în faţă cu "exteriorul" realităţii obiective. Abia odată cu recunoaşterea unei asemenea echivalenţe antropologice se poate afirma că exerciţiul literaturii şi al artei îşi regăseşte şi în cîmpul teoretic locul pe care îl deţine, practic, printre celelalte activităţi productiv-comunicative ale speciei umane. Rezultă o dată mai mult că literatura nu constituie o manifestare de natură "superioară" celorlalte manifestări umane în şi vizavi de realitatea obiectivă, cît o modalitate de existenţă, printre altele, a acestei "realităţi", aşa cum este ea construită şi reconstruită, într-un proces continuu, de fiecare individ şi, pe o treaptă ulterioară, de fiecare comunitate socio-culturală supraindividuală. *Ce altceva ar trebui să vedem în "ficţiune" decît un model al realităţii extrinseci, un proiect de înţelegere productiv/constructivă a Obiectivului prin Subiectiv, model referenţial şi autonom, analog celorlalte ce constituie "universul practic", dar care, ca diferenţă specifică îşi asumă condiţia subiectivă, îşi proclamă şi îşi cultivă autonomia în mod deschis, tot aşa cum celelalte îşi asumă referenţialitatea şi fidelitatea faţă de "exterior"?*

Experienţa estetică este legată de acest paradoxal efect al literaturii ca acţiune de modelare, centrată prioritar pe funcţionalitatea ei şi abia apoi pe determinarea ei referenţială – efect proiectat în revelaţia individului în faţa libertăţii de construcţie/creaţie a "realităţii" ca *text*. Îndeobşte reprimată sub tirania necesităţii, această libertate

este aici recuperată datorită a ceea ce s-a numit *atitudine estetică*, opţiunea subiectivă ce s-a confundat dintotdeauna cu insurgenţa creatoare, cu morbul faustic al insatisfacţiei faţă de un dat iniţial, şi care, într-o încercare de formulare definitorie, ar reprezenta acea calitate specifică lui *homo sapiens* de a-şi afirma potenţialitatea demiurgică, altfel spus subiectivă, pragmatică. Recunoaştem, de altfel, temeiul acelei hermeneutici care postulează implicarea "în situaţie" a fiecărei interpretări – cu alte cuvinte istoricitatea reacţiei individuale la stimuli exteriori constanţi – fără de care actul înţelegerii, contopire între orizontul "trecut" al unui text (orizont al creaţiei) şi cel "actual" al interpretului (orizont al receptării), este de neconceput. Simptom al unui relativism istoric-cultural, principial convins de variabilitatea oricărui obiect cultural de-a lungul procesului istoric, el caracterizează la rîndul său noua paradigmă a ştiinţei literaturii, căci contestă deschis "neutralitatea" pretinsă interpretului de teoriile imanentiste şi stimulează nemijlocit critica istorică a procesualităţii sensului, unde tematica şi "forma", limbajul poetic şi cel practic intră într-o relaţie contradictorie şi implicit productivă. Ca intermediar serveşte însăşi *experienţa* subiectivă/constructivă a receptorului, experienţă ce-şi măsoară relevanţa *estetică* prin efectul ei genuin, "eliberator", ca acţiune socială. Admiţînd că "toate formele acţiunii comunicative, inclusiv producţia şi receptarea textuală, reprezintă o acţiune socială" (Hans Ulrich Gumbrecht), recunoscînd aşadar în procesualitate criteriul ontologic al tuturor fenomenelor sociale, prima etapă către dezideratul desubstanţializării textului literar şi tratarea sa ca act implică reconsiderarea automată a tuturor conceptelor curente ale ştiinţei literaturii.

Deşi lipseşte încă o încercare de a sistematiza într-o manieră mai mult sau mai puţin "definitivă" ceea ce, din punctul de vedere al aparatului conceptual şi metodologic, s-a numit de către teoreticieni "estetica receptării", – poate şi pentru că protagoniştii săi, (mai puţin Wolfgang Iser, autor al unui "tratat" despre *actul lecturii)*, şi-au însuşit oroarea lui Hans Robert Jauss faţă de "taxonomiile perfecte", "sistemele închise de semne şi modelele formaliste de descriere", – destui cercetători, inclusiv profesorul de la Konstanz, s-au ocupat de "izvoarele" ei vizibile şi mai puţin vizibile: de la teoria fenomenologică a lui Roman Ingarden cu privire la "straturile" operei, formalismul rus

şi hermeneutica lui Hans Georg Gadamer pînă la estetica semiologică a lui Jan Mukarovsky, dialectica negativă a lui Adorno şi, *post festum*, teoria lui Mihail Bahtin despre "dialogism". Din punctul nostru de vedere, bilanţul tuturor acestor premise clare şi relativ uşor determinabile nu poate fi separat de reflecţia asupra raporturilor lor prin excelenţă *active* cu ceea ce s-ar putea numi produsul lor "finit"; pentru a evita pericolul unei simple şi mecanice relaţionări de "influenţe", al căror efect limitativ şi reducţionist, combătut şi de "estetica receptării", nu este mai puţin nociv în cîmpul teoretic în comparaţie cu cel propriu-zis "literar", ni se pare utilă tentativa de a adînci sondajul dincolo de asemenea repere, care, absolutizate, tind a acoperi mişcarea latentă, dialectica unui spirit funciarmente ostil încremenirii paradigmatice. Dacă ceea ce se înţelege prin "ştiinţă normală", susţine Thomas S. Kuhn, "nu vizează noutăţi factuale sau teoretice, iar reuşita ei constă în a nu găsi nici una dintre acestea", – pentru că limitele paradigmei "restrîng inevitabil cîmpul fenomenologic accesibil în orice moment dat investigaţiei ştiinţifice", – "anomaliile" ce apar pe fundal reprezintă abateri inevitabile, ce ţin de curiozitatea irepresibilă a individului gînditor: "cu cît o paradigmă este mai precisă şi mai cuprinzătoare, cu atît mai sensibilă este capacitatea ei de a detecta o anomalie şi deci de a prilejui schimbarea paradigmei". Iar dacă motivaţiile de ordin sociologic ale acestui tip de "relativism" teoretic cu care am asociat apariţia noii paradigme în ştiinţa literaturii ţin de evoluţii ancorate într-un timp istoric "recent", prospectarea dinamicii interioare a schimbării presupune explorarea, din treaptă în treaptă, a unor straturi temporale tot mai îndepărtate de suprafaţa vizibilă.

O estetică proiectîndu-se în *experienţa* individuală, în *actul* receptiv, o estetică refuzînd în chip programatic operelor literare sau artistice altă calitate decît cea de *limbaje* asemenea tuturor celorlalte, rebele faţă de autoritatea unui *cod* exterior, centralizat, faţă de absolutismul unor sisteme suficiente lor înşile, (şi, de fapt, inaccesibile, căci reconstituirea fidelă şi deplină a unui idiolect este imposibilă), a presupus, în măsura în care ea înlocuieşte o paradigmă anterioară, o "frămîntare", o agitaţie ideatică deloc identificabilă cu o simplă şi lineară revizuire a întemeierilor tradiţionale ale "ştiinţei despre Frumos", mai mult sau mai puţin convenţionalizate şi automatizate în reflecţia critică. Efortul de a reconstitui o asemenea "subversiune" conceptuală

se va materializa el însuşi, paradoxal, într-o *stare*, chiar dacă de "balans": bilanţul diacronic nu se poate desăvîrşi ca atare decît într-o încercare de *sistematizare*, fixînd, inevitabil în secţiune sincronică, o alternativă paradigmatică, aşa cum se schiţează ea din suma tuturor antecedentelor constatate. În proporţia în care respectivul efort s-a apropiat de reuşită, schiţa de faţă îşi propune deocamdată, la interferenţa perspectivei sincronice cu cea diacronică, să delimiteze cadrul pe care se desenează, aproximativ, contururile unei estetici renovate, o "estetică a receptării".

*
* *

Drept reper orientativ pentru modalitatea în care paradigma comunicativă ia în considerare natura şi dialectica specifică a faptului literar am ales un concept tradiţional: *tema*, chintesenţă a tuturor variantelor terminologice sub care s-a înfăţişat în limbajul meta-literar vechea categorie a "conţinutului" literaturii. Statornicit şi mînuit încă şi astăzi în accepţia sa din paradigmele anterioare, concretizate în acele sisteme estetice şi poetici autonomiste pentru care "realitatea" reprezintă o mărime statică şi constantă, obiect invariant aflat oricum *înafara* a ceea ce "face" esenţa Frumosului artistic, conceptul trimite fără doar şi poate la celebra disociere hegeliană între *Was* (ce există) şi *Wie* (cum există ceea ce există), între un "conţinut" obiectiv, ideal şi constant şi "forma" prin care acesta este perceput de către subiect prin simţurile sale. Tratat fie ca natură "superioară", precum în arta clasicistă, fie ca natură "inferioară", precum în cea romantică, "conţinutul" este plasat dincolo de *cum*, în aşa fel încît această separare atît de abruptă dintre subiect şi obiect, dintre "interior" şi "exterior", consacră aici şi acum prejudecata autoritară a incompatibilităţii ireductibile dintre artă şi realitate. În chip axiomatic, "conţinutul", *tematica* literaturii şi artei, vor fi despărţite de "forma" lor frumoasă; o estetică a "temelor" nu sugerează dintr-un asemenea unghi de vedere decît o contradicţie *in adjecto*. Fenomenul de "coexistenţă" a paradigmelor ştiinţifice, incompatibil cu sistemul ştiinţelor naturii, dar pe care ştiinţele "spiritului" îl admit, a favorizat perpetuarea categoriei tematice de sorginte pozitivistă, rezultată din dihotomia artă-reali-

tate, în *Geistesgeschichte* şi în critica psihologizantă, dar şi în teoriile şcolilor formaliste; "motivul" lui Wolfgang Kayser, "formula" lui Robert Petsch, "forma simplă" a lui André Jolles, "arhetipurile" introduse de Jung şi şcoala sa, *toposul* lui Ernst Robert Curtius, "situaţia" lui Etienne Souriau, "metaforele obsedante" ale lui Charles Mauron, ca şi "tema" lui Tomaşevski şi "funcţia" lui Propp reprezintă conceptele structurale emanate dintr-un sistem-cod, a cărui vocaţie fixistă ţine de o axiomatică unde separaţia dintre domeniul "formelor": cultura, şi cel al experienţei umane în sens social: *praxisul*, pare irecuperabilă. A parcurge în acest caz distanţa de la ştiinţa "tradiţională" la cea "critică" coincide cu un efort de reaşezare conceptuală avînd în vedere înainte de toate această "anomalie" a vechilor paradigme ştiinţifice, inapte să furnizeze un cadru epistemologic acceptabil pentru percepţia renovată a raportului dintre subiect şi "exteriorul" său. Oferta fenomenologiei şi sociologiei cunoaşterii, care au cultivat într-un cu totul alt orizont teoretic un concept propriu de *temă* – unitate psihică "în mişcare", în jurul căreia individul uman iniţiază în permanenţă demersul constructiv şi reconstructiv al "realităţii" – ni s-a părut în acest sens capital. Ne mărginim deocamdată să anticipăm revigorarea unei mai vechi direcţii kantiene în definirea faptului artistic, – direcţie estompată ulterior de "totalitarismul" consideraţiilor estetice ale lui Hegel, printre care şi distincţia dintre "conţinut" şi "formă", – de-a lungul unui filon teoretic ce conduce prin fenomenologia lui Husserl, şi apoi prin sociologia lui Alfred Schütz şi a elevilor săi pe de o parte, prin morfologia literară propusă de Roman Ingarden pe de altă parte, pînă la estetica receptării de astăzi: prin "realitate" se va înţelege de aici înainte nu o calitate dată, substanţială şi primordială, a lucrurilor perceptibile, ci mai curînd genul proxim, liantul regulativ al unei sintaxe a elementelor – un *text* – constituit prin aceea că se supune unor anumite reguli de construcţie interioară şi, faţă de celelalte texte (propriu-zise), un *context*, un *orizont*. Operaţia de substituire a conceptului specific sociologiei cunoaşterii în cadrul noţional al *temei* ca instrument analitic al literaturii echivalează, finalmente, cu o fundamentală răsturnare, de la static la dinamic, a însuşi chipului de a înţelege natura faptului literar şi, implicit, locul şi rolul literaturii în praxisul social.

O încercare de reconstrucţie a complexului relaţional dintre realitatea obiectivă şi subiectul individual trebuie să pornească de la ideea că asemenea relaţii ale organismului cu “exteriorul” fac parte dintr-o zestre iniţială a viului, ea însăşi o structură în evoluţie pînă la treptele organizatorice cele mai înalte şi mai perfecţionate ale vieţii şi societăţii umane. Orice excurs antropologic va stărui de aceea asupra condiţiei primordiale a adaptării la mediu, în funcţie de care apar mutaţiile şi se manifestă selecţia naturală, ca factor esenţial ce determină evoluţia biologică, a cărei direcţie, deloc întîmplătoare, promovează doar acei “mutanţi” capabili să întărească structura de organizare deja stabilită a organismului. Evoluţia coincide cu un avans treptat, de la un comportament instinctiv la unul “învăţat”, în aşa fel încît conceptul de *cod* genetic se vede contestat prin însăşi această deschidere şi autonomie a organismului, prin variabilitatea reacţiei individuale ce întemeiază o asimetrie constitutivă între “conţinutul” exterior şi “forma” internalizată a acestuia; echilibrul între fixaţie şi mobilitate implică de la început utilizarea termenului de *cod* într-o accepţie infidelă faţă de definiţia sa standard, încetăţenită de lingvistică. Contestînd un asemenea absolutism de cod, principiul “învăţării” introduce în fond termenul antonim al *limbajelor* şi leagă astfel istoria culturală a umanităţii de istoria naturală a viului. Ceea ce-i deosebeşte pe oameni de celelalte vieţuitoare este tocmai tendinţa de a nesocoti în fiecare moment limitele instinctualităţii codificate, căci ei dispun prin *limbajul* propriu-zis de un aparat constituit special în vederea acestei funciare inconformităţi. Cunoştinţele despre mediul înconjurător pe care omul, ca orice altă fiinţă, le acumulează pentru a supravieţui, sînt prelucrate conştient, – spre deosebire de sistemele naturale cu autoreglare, – pentru a fi reconstruite într-o “lume” reprezentată pe potriva şi în funcţie de necesităţile sale. Înlocuirea dominaţiei instinctelor cu flexibilitatea acumulării marchează acel nivel de organizare unde comportamentul individului poate fi considerat drept unul *liber* – nu ca libertate a voinţei absolute, căci acţiunea umană nu este mai puţin supusă necesităţii decît cea a celorlalte fiinţe, ci ca posibilitate a fiinţei de a-şi crea singură, în condiţii date, propriile “forme” de viaţă. Este modalitatea esenţială de existenţă, atît a individului uman în cotidian, cît şi a speciei umane în istorie. Modelul comunicativ pe care teoria informaţiei îl pune la dispoziţie nu face decît să confirme

importanţa decisivă a momentelor calitative, de manifestare a libertăţii (individuale şi subiective) în relaţia “materială” dintre “interior” şi “exterior”: constatarea că productivitatea informaţională se datorează factorului entropic, *negativ*, dobîndeşte o pondere metodologică hotărîtoare în egalizarea principială a actului productiv şi a celui receptiv, cu alte cuvinte în echivalarea oricărui act receptiv cu unul productiv (şi invers). Transferul energetic obiectiv între doi parteneri nu capătă caracter comunicativ decît dacă “subiectivitatea” unuia dintre ei i-l conferă, adică îl recepteză ca atare.

Descrierea fenomenologică a construcţiei “formelor” culturale, a “învăţării” ca modalitate specifică organismelor de a-şi conserva existenţa în interiorul realităţii lor exterioare, urmăreşte mecanismul subiectiv (receptiv) de transformare a *trăirilor* în *experienţe* şi a acestora în *amintiri* pe baza facultăţii creierului uman de a “acumula” curgerea timpului. Evenimentul perceput ca *eveniment* aparţine deja trecutului, memoriei, şi tot aşa cum trecutul reprezintă o construcţie, o interpretare a prezentului, şi evenimentul real nu va putea fi conceput decît ca *document* atemporalizat, schemă, structură a evenimentului; pentru a contracara efectele temporalităţii, subiectul uman a elaborat de-a lungul mileniilor o reprezentare negativă a evenimentului, un anti-eveniment, în aşa fel încît experienţe durabile pot fi sedimentate în structuri durabile, comprimînd “într-o ordine schematică, aparent superioară, lumea înconjurătoare infinit mai complexă, inaccesibilă, fluctuantă, asigurînd individului uman acea necesară reducere a complexităţii lumii la capacitatea sa de cuprindere şi formulare” (Niklas Luhmann).

Momentul iniţial al oricărei operaţiuni de “problematizare” face ca un cîmp de conştiinţă amorf să fie delimitat (structurat) într-o *temă* – aşa numitul “corelat intenţional” (*noema*) al proceselor de sinteză (*noesis*) – şi *orizontul* ei: a da *sens* (inclusiv în accepţiunea de *direcţie*) unei *experienţe* este totuna cu a o transforma într-o *acţiune* motivată în vederea unui scop, ceea ce implică tematizarea timpului istoric, pe o axă pendulînd între *experienţa* consumată şi *aşteptarea* experienţei viitoare. O asemenea relativitate funciară a “schemei” tematice ca *sens* în mişcare îi conferă acesteia din capul locului un caracter convenţional, determinat de realitatea curgerii implacabile a timpului. Ritmurilor subiective ale desfăşurării trăirilor le sînt impuse, de aceea,

ca necesitate socială, unităţi "obiectivate" ale *sensului - semnificaţiei*, categorii cu ajutorul cărora se "măsoară" întinderea experienţelor şi acţiunilor, repere în interpretarea experienţei şi conturarea aşteptării, dobîndite de individ în procesul de socializare (prin limbaj) şi folosite de el în comunicarea cotidiană. Temporalitatea genuină a actului relevanţei, marcînd condiţia evenimenţială a *sensului* (*temă*) ca diferenţă între două etape conveţional alese (*experienţă* şi *aşteptare*) în desfăşurarea acţiunii sociale este acum suspendată, într-o desprindere aparentă a sensului de contextul pragmatic nemijlocit al situaţiei în care este utilizat. Tendinţa individului de "documentare" a evenimentului se extinde la scara întregului sistem relaţional dintre acţiunea socială şi formele verbale, care, odată desprinse de intersubiectivitatea concretă, îşi arogă un rol central de stabilizare, coordonare şi planificare a acţiunii sociale. Deşi utilizarea formelor verbale (vorbirea) reprezintă ea însăşi o acţiune temporalizată, limba se constituie ca un sistem cvasi-ideal de suprastructură a tuturor celorlalte acţiuni de o anumită complexitate temporală sau intenţională, în aşa fel încît fiecare relaţie socială concretă, fiecare desfăşurare a acţiunii sociale se sedimentează într-o memorie colectivă inter- şi supra-subiectivă, transformîndu-se în concepte "aranjate" într-un sistem controlabil ca funcţionare în instituţii prin excelenţă sociale (familie, religie, economie, literatură etc.). Max Scheler a numit acest complex de structuri relevante – *teme* conceptualizate – "viziune a lumii relativ-naturale", impusă fiecărui individ ca *a priori* social-istoric, ca un sistem de semne preexistente, *cod* ideal al realităţii. Limbajele naturale preiau şi manifestă specific trăsăturile "universale" ale schemelor categoriale, prin care lumea exterioară "apare", devine o "imagine" reprezentată prin intermediul lor.

Procedura acronizării rămîne însă funciarmente legată de condiţia istorică şi subiectivă a individului care o iniţiază, a infinităţii ontogenetice aflate la baza filogenezei: paradoxal, aşadar, obiectivitatea "exterioară" va putea fi concepută doar pe măsura şi "după chipul şi asemănarea" subiectului. Schema cognitivă nu face decît să reprezinte "lumea" conform logicii propriei geneze, ca obiect "dinamic", în acţiune potenţială; localizat într-un spaţiu imaginar, în relaţie cu alte asemenea obiecte, el va fi plasat într-o ordine evenimenţială, în timp ce, pe de altă parte, fiecărui eveniment i se va conferi o origine cauzală.

Avem de-a face, cu alte cuvinte, cu acea "iluzie ontologică" a unei *logici absolutiste*, transformînd constantele ipotetice în finalităţi absolute, într-o mişcare reducţionistă, denotativă, ce admite condiţia lor ipotetică şi conotativă doar în chip mijlocit, secundar. Tot astfel cum viziunea primară despre lume percepe evenimentele ca fiind iniţiate şi dirijate de o voinţă (încît, aşa cum arăta Piaget, fiecare obiect în mişcare va fi descris cu ajutorul unor expresii ce-i atribuie o conştiinţă şi fiecare eveniment va fi redat ca acţiune intenţională), societăţile superioare recurg la construcţii abstracte, "lumi supranaturale", ca tribut plătit aceleaşi logici subiectiviste ce nu admite "întîmplarea", pentru care "totul se leagă", în aşa fel încît interpretarea fenomenelor se confundă cu identificarea şi "numirea" unui eveniment originar, punct dincolo de care nimic nu mai este de căutat şi explicat. De aici şi reprezentarea despre *dublul sens* pe care l-ar cultiva gîndirea în relaţia ei cu substanţa, pendant al acestei duble relaţii, vizibile şi invizibile, "de suprafaţă" şi profunde, în care s-ar concretiza coexistenţa obiectivului cu subiectivul, – substanţa fiind, pe de o parte, materialitatea reală, determinabilă şi perceptibilă prin simţuri, dar concomitent şi mai ales esenţă din care acest *realiter* s-ar fi întrupat şi în funcţie de care se cuvine explicat. În căutarea originilor, schema subiectivistă ajunge să substanţializeze însăşi subiectivitatea originară, acel "centru" pe care şi-l închipuie ca origine a tuturor acţiunilor, – iar pentru că Originea devine "faptă" doar prin intermediul *ideii*, şi numai prin *idee* evenimentul perceptibil se "formează" în chipul în care este perceput, şi ideile vor fi la rîndul lor substanţializate, ca elemente ale Originarului, într-un "înainte" ce precede întruparea lor în faptă, aşa cum apar în lumea direct perceptibilă.

Reverberaţiile acestei *logici absolutiste* în filozofia occidentală, de la Antichitatea greacă, prin medievala "ceartă a universaliilor" şi prin raţionalismul cartezian se cristalizează finalmente în formula hegeliană a Originii ca sinteză de substanţă şi subiectivitate. Prin Hegel şi prin lingvistica saussuriană şi post-saussuriană, crede Derrida, ele au pătruns şi sînt prezente în culturologia actuală, în conceptul timpului "gîndit" prin mişcarea spaţială, ca şi în substanţialismul şi cauzalitatea originară cultivate de un logocentrism – "teologie a conceptului absolut ca Logos". Pentru Saussure, de pildă, "sistemul" constituie principiul ordonator suprem în virtutea căruia bagajul de cuvinte al

unei limbi poate fi în aşa fel articulat încît să poată fi recunoscut şi stăpînit ca marcă a identităţii ei absolute; diferenţierea nu poate avea loc nemijlocit pe latura *semnificatului* semnului verbal, ci doar pe latura *semnificantului* - semnificaţii (conţinuturi) sînt inaccesibili, pentru că amorfi, pur spirituali şi fără un profil concret care să-i delimiteze, încît doar semnificanţii, imaginea lor acustică sau structurală, îi poate deosebi. Structura se defineşte, după Saussure, ca sistem de perechi "conţinut"/"formă", în aşa fel încît, conform regulii *codului*, fiecărui semnificant îi corespunde un singur semnificat, condiţie necesară şi suficientă pentru diferenţierea şi recombinarea semnelor. În cosmosul metafizic domneşte "ordinea", în măsura în care legile spiritului uman stăpînesc forma materiei: natura şi materialitatea temporală devin obiecte ale unei raţiuni atotputernice. În succesiunea acestui "model lingvistic" al lumii instituit de lingvistica structurală, gramatica generativă, filosofia analitică a limbii, teoria actelor de limbaj, teoria cibernetică a informaţiei nu fac decît să promoveze în *cod* logocentric al Originarului, din care "evenimentele" individuale ale vorbirii s-ar deduce precum fraze particulare ale unei reguli generale. Noţiunea axiomatică de "superficialitate" este de aceea preferată "profunzimii" în sens bergsonian, profunzime ce aparţine subiectului, non-logicităţii şi ambiguităţii sale, – or o deviere către "profunzimea" temporalizată ar pune în discuţie întregul echilibru al sistemului. De aici şi reticenţa structuralismului clasic (pe linia Saussure, Lévi-Strauss, Greimas etc.) "vizavi de o semantică ce ar avea pretenţia să descrie o substanţă psihică" ireductibilă din punct de vedere categorial şi punînd din nou sub semnul întrebării principiul identităţii (Greimas), exprimat în chipul cel mai fidel de linearitatea binară a maşinii electronice. Întregul evantai de metodologii propuse pentru analiza "conţinuturilor" verbale, de la cea "naivă" a şcolii lui Berelson şi pînă la cele ale lui Souriau, Propp, Bremond, Greimas, Todorov, van Dijk, cu terminologiile lor "formaliste", sînt esenţialmente legate de o asemenea premisă fixistă, de unde şi clasificările cu ambiţia exhaustivităţii, sperînd a epuiza toate capacităţile de combinare sintactică relevante semantic. Conceptele perechi *tema/rema*, *topics/comment*, *type/token* au fost elaborate cu menirea expresă de a "compensa" efectul temporal, de a conserva temporalitatea într-un obiect stabil care, în fond, nu reprezintă decît o suspendare momen-

tană a relaţiilor ce-i definesc configuraţia caracteristică într-o secvenţă temporală presupusă prin convenţie ca rămînînd aceeaşi. "Alegerea" temei instaurează în fond o structură disociată de orizontul contextual, care, luat în consideraţie, ar relativiza întreaga construcţie. Îndoiala a cunoscut-o Saussure însuşi, atunci cînd a încercat să extindă reprezentarea binară a semnului la scara textualităţii, respectiv a discursivităţii: este oare discursul "precedat" de *langue* sau de un alt discurs, antecedent, de vreme ce *langue* nu constituie decît o abstracţie? Cu alte cuvinte, precede oare "documentul" concretizarea sa evenimenţială? Şi şirul întrebărilor continuă: este oare poetul un constructor doar în plan sintactic, manipulator de tehnici anagramatice şi neputincios faţă de un sens impus prin cuvîntul-*temă*, sens care ajunge să guverneze însuşi cadrul prin excelenţă individual al creaţiei? Dar, pe de altă parte, nu reprezintă *tema*, "citită pornind de la text, o construcţie arbitrară, născută dintr-un capriciu al cititorului...?" (Starobinski). Renunţarea la proiectul unei teorii literare întemeiate pe principiile celei lingvistice confirmă conştiinţa unui impas pe care, aşa cum o demonstrează noua ediţie critică a cursului său, Saussure era pe punctul de a-l depăşi.

Modelului logocentric dominant i-a fost opusă, în mod subversiv sau direct, o alternativă schiţată deja la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, odată cu ceea ce Foucault înţelegea prin răsturnarea paradigmei "ordinii" şi înlocuirea ei cu cea a "istoriei"; prin Schleiermacher este pus în discuţie însuşi codul raţionalist al limbii şi se conturează pentru întîia oară un principiu *dialogic* întemeiat pe interacţiunea reală, socială, căci limba, aminteşte filosoful german, reprezintă o manifestare colectivă, ireductibilă la monologul speculativ, la dominaţia Unului. Procedura pe care el o atribuie dialecticii implică dialogul neîntrerupt, nu ca pe o confirmare a unor adevăruri originare ale raţiunii, ci ca pe o cale de creaţie a "adevărurilor" prin implicarea individuală şi subiectivă. Controversa tîrzie dintre "realismul" marxist şi "nominalismul" weberian a ascuţit de fapt poziţiile extreme, mergînd pînă la denaturarea acelui teren comun pe care, atît într-o direcţie cît şi în cealaltă, a fost iniţiată tentativa de a întemeia un concept dialogic al dialecticii. Filosofii marxişti din Şcoala de la Frankfurt l-au promovat prin intermediul principiului *negativităţii*, prin care, asumîndu-şi-l, subiectul ia cunoştinţă de propria-i subiectivitate, o conşti-

entizează ca *diferență* ("asimetrie", "insuficiență", "vină", "neidentitate") a "interiorului" vizavi de un "exterior" de necuprins altfel decît prin "gînd", prin schema cognitivă verbalizată, non-identică și de aceea istorică, tranzitorie, dar și activă, creatoare a unui "exterior" *pentru sine*. Relația dintre cultură și istorie, cultură și societate, culturologie și praxiologie se poate de aceea numi *dialectică* doar în măsura în care un dat inițial, un comportament devenit obișnuință sînt puse sub semnul întrebării și cercetate dincolo de aporia "conținut"/"formă" și de iluzia lor "adevărată", finalistă.

Această "trezire" din narcoza logocentristă presupune recunoașterea naturii comunicative a răspunsului pe care orice organism uman îl dă presiunii "exteriorului", a caracterului său realist și constructiv, mimetic și subiectiv-creator: încercînd să descifreze mesajele din "exterior", el îl va reconstrui *pentru sine*, ca univers practic (*Lebenswelt*) asemănător realității obiective, dar niciodată identic cu ea, deși tinde "asimptotic" într-acolo. Constituirea subiectivă a "lumii" conduce către un concept care, chiar dacă presupune o *unitate de sens*, nu poate atinge substanțialitatea. *Sensul* va fi conceput *în act*, în interacțiunea relațională a obiectului cu subiectul, în *diferența* lor ca unitate autonomă în mișcare, depășindu-și continuu limitele prin deschiderea către "exterior". Limita îi îngăduie însă pe de altă parte și paradoxala libertate interioară; ca reflex asimetric al necesității și model imperfect al "lumii", sistemul diferențiat în limbaj servește, prin specificul temporal al discursului și libertatea de inițiativă conștientizată a subiectului, unui exercițiu anticipator, utopic, capabil să exprime "imprevizibilul și chiar inadmisibilul social", în așa fel încît limbajul în mișcare se consacră pe sine însuși drept cadru fluctuant, diferențial, niciodată coincizînd cu Unul – principiul logocentric -, ci pendulînd între structura absentă și (cel puțin) binaritatea alternativelor (*ego* și *alter*).

Statutul *temei*, a structurii aparent stabilizante în acest flux ca sistem de-centrat, nu mai poate pretinde a încorpora în expresie un inexprimabil stabil și exterior, ci trebuie să se limiteze la a-i recunoaște provizoratul de simplu instrument epistemologic; școlile neostructuraliste (Lacan, Kristeva, Derrida) au enunțat chiar termenii unei "logici a dialogismului", ale cărei rădăcini evidente se află în teoriile hermeneutice, dar mai ales în pragmatismul semiotic al lui Charles S. Peirce, ce afirmă din capul locului că orice interpretare a

unui semn ca reacție pe care individul o produce la "semnalul" acestuia depinde de bagajul de experiențe de care dispune în acel moment individul-interpret – un semn posedă o multitudine nelimitată de *interpretanți* posibili, căci prin *feed-back* nu se restituie niciodată emițătorului un mesaj identic cu al său, iar această asimetrie din care se nutrește dialogul face posibilă în infinitul comunicării o (în principiu) infinită acumulare de cunoștințe despre "exterior". Semiotica lui Peirce depășește structuralismul saussurian în primul rînd prin această "pragmatizare" a definirii semnului; exclusivismul semantico-sintactic, tradus în binaritatea modelului, cedează în fața unei a treia instanțe, mijlocind prin implicarea puterii "constructive" a conștiinței individuale. Modelul triadic al semnului, unde același semnificant nu mai determină un singur semnificat totalitar și logocentric, ci trimite la un du-te-vino dialogic pe traseul mobil al interpretantului, relativizează "ordinea simbolică" prin chiar libertatea de construcție a limbajelor, datorită cărora *ego* îl transformă pe *alter* în *alter ego*. Desigur că, așa cum avertiza Bahtin, fenomenul pragmatic nu va depăși registrul subiectivismului individualist (și în ultimă instanță violent irațional) către care tinde neostructuralismul (în orizont heideggerian), dacă nu se va raporta la socialitate, la fundalul obiectivității. Dacă *tema* indică mai curînd o absență decît o prezență,– vezi *negativitatea* funciară a informației sau statutul diferențial al sensului,– odată formulată, căpătînd coerența semantică a unei izotopii, *tema* devine *text*, capătă o structură verbală care o fixează și, într-o anumită perspectivă, o clișeizează ca semn conservat în memoria codului imaginar al tradiției. În permanentul demers prin care își avansează ipotezele interpretative, *tematizante*, subiectul individual se angajează, elaborînd noi sisteme sociale, scheme de reducere a complexității lumii în limbaj, într-o *acțiune socială* prin excelență, încît se poate considera că producerea sensului este o devenire, un eveniment al praxisului, "documentat" în textul-izotopie. Prin chiar experiența anticipativă pe care orice act de limbaj o săvîrșește vizavi de scopul urmărit, acțiunea *tematizantă* echivalează, pe de altă parte, cu o denunțare a reificării discursului și cu consacrarea autonomiei sale față de orizontul "exterior" al Realului. Orizontul *necesității* este *libertatea*, tot așa cum orizontul *libertății* este *necesitatea*; echilibrul dintre cele două "imperii" reprezintă, așa cum hegelianul Marx a

încercat s-o demonstreze, orizontul devenirii omului. Paradigma acestui continuu avans inovativ al sensului, prin mişcarea tipică a limbajului, unde fiecare text-*temă* se întoarce asupra lui însuşi într-o generare dialogică infinită, o reprezintă *literatura*.

* * *

Relaţia specifică dintre semiotică şi estetică se vede modelată de aceeaşi teorie peirceană a pragmatismului. Fundamentală este ideea după care calitatea estetică nu este legată de substanţă şi, de aceea, nu se poate confunda cu vreo trăsătură esenţială revenind unor anumite "materialităţi", ci, mai curînd, trebuie considerată ca modalitate de concretizare a structurilor, într-o continuă progresie a intensităţii, pînă la un grad de pregnanţă determinabil, cu care construcţia structurală se poate înfăţişa ca unitate configurată în faţa unui subiect. Fie ca receptare, fie ca producere, "trăirea" pregnanţei joacă un rol central, ca bază a "trăirii" estetice, a cărei condiţie şi "măsură" ţine de realizarea subiectivă deplină a echilibrului dinamic între acceptarea unei structuri semantice "exterioare" şi perceperea ei ca una deschisă, contestabilă, în permanent contra-timp cu propriile ipoteze tematizante. Subiectul este aşadar cel care construieşte relaţia dialogică în care structurile se confirmă şi se transformă concomitent, în alternanţa *temă/orizont*, într-un proces progresiv de construcţie structurală. Tot aşa cum un partener ideal de dialog se "schimbă" în chiar procesul dialogic, fiind la "sfîrşit" un altul decît la "început", şi obiectul supus receptării estetice se transformă în procesul receptiv "trăit" de subiectul interpret, dezvăluind (de fapt îngăduind), pe baza "materiei" pe care o oferă, construcţii structurale irealizabile "la prima vedere". În procesul "trăirii" estetice ca *înţelegere* fiecare schimbare inovativă a configuraţiei are loc pe baza continuităţii şi intensificării, condiţie *sine qua non* ca "trăirea" estetică să-şi păstreze acelaşi grad de intensitate. Şi, tot aşa cum profilul individual al unui partener de dialog se relevă abia prin confruntarea cu Celălalt, şi obiectul receptat estetic îşi dobîndeşte pregnanţa datorită capacităţii receptorului de a pune întrebări, de a formula ipoteze, de a izola semnificanţi, de a relaţiona semne şi de a emite noi interpretări. Premisa necesară şi

esenţială a unei "trăiri" estetice ca proces de concretizare a sensului este *atitudinea estetică* a subiectului, dispoziţia sa creativă şi comunicativă, eliberată (prin luciditate, dar nu numai) de clişeele instrumentalităţii logocentrice.

Am văzut că modelul saussurian al binarităţii semnului este conceput pe fundalul distincţiei hegeliene dintre "conţinut" şi "formă", cu consecinţele ei, fie în autarhizarea operei autonome, fie în aservirea ei autodestructivă, în calitate de copie obedientă a "exteriorului". Simptomatică pentru relaţia latentă dintre ambele filiaţii ale esteticii hegeliene este constanţa pe care anumite categorii o cunosc în evoluţia concepţiei lui Georg Lukacs, de la a sa *Heidelberger Ästhetik*, redactată în anii primului război mondial, unde filosoful întreprinde (o ultimă pentru el) tentativă de a teoretiza autonomia esteticului într-o manieră aproape croceană, şi pînă la scrierile sale din anii '30, definitorii pentru ofensiva dogmatică a realismului socialist. Paradigma estetico-formalistă, dominantă în prima jumătate şi mai bine a secolului nostru a promovat la rîndul ei un autonomism bazat pe fetişizarea aşa-zisei "limbi poetice", desacralizată (printr-un ecou tîrziu al semioticii lui Peirce) abia de lingvistica pragmatică a "vorbirii"; Eugen Coşeriu a fost acela care a formulat în modul cel mai explicit teza fundamentală, după care aşa-zisa "limbă poetică" nu reprezintă decît nivelul la care o limbă naturală se realizează pe deplin ca funcţionalitate, cu alte cuvinte că poezia, literatura, constituie terenul predilect pe care are loc desăvîrşirea resurselor interne şi potenţiale ale limbii ca limbaj inovativ. Între *poeticitatea* unui text, ce intră în competenţa unei "gramatici a poeziei" şi *esteticitatea* sa nu există o perfectă simetrie, căci poetica lingvistică nu se simte cîtuşi de puţin în măsură să explice ceea ce face ca un text în care trăsăturile "poeticităţii" nu apar deloc să poată fi totuşi receptat ca "estetic".De fapt, înşişi formaliştii ruşi au propus, în pofida fixaţiei lor asupra *textului poetic*, un criteriu funcţional de definire a literarităţii şi esteticităţii: binecunoscuta demonstraţie cu privire la *dezautomatizarea* limbajului practic introduce fără doar şi poate această premisă funcţională, decisivă pentru paradigma comunicativă, unde diferenţa dintre literar şi non-literar nu mai este socotită drept una substanţială, ci doar ca diferenţă funcţională a utilizării unui acelaşi material lingvistic, iar calitatea utilizării sale ca poezie/literatură este identificată într-o dislocare la

polul receptiv, fără ca obiectul-text să sufere materialicește vreo modificare – în așa fel încît se impune însăși înlocuirea termenului de funcție *poetică* cu cel de funcție *estetică*.

Pe aceasta din urmă a definit-o într-o manieră preluată aprape integral de contemporana estetică a receptării semiologia lui Jan Mukarovsky, ce respinge orice substanțializare a esteticului prin chiar considerarea sa ca simplu principiu organizator al "lumii": "Am spus că toate părțile componente ale operei de artă, atît cele care țin de conținut, cît și cele care țin de formă, exprimă valori extraestetice care intră în raporturi reciproce în cadrul operei. În ultimă instanță, opera de artă apare ca un autentic ansamblu de valori extraestetice și ca nimic altceva. Componentele materiale ale operei de artă și modul în care sînt utilizate ca mijloace artistice apar cu rol de simpli transmițători de energii reprezentate de valorile extraestetice. Și dacă ne vom întreba unde a rămas valoarea estetică, se va dovedi că s-a difuzat în diversele valori extraestetice și că nu este altceva decît o denumire sintetică pentru totalitatea dinamică a relațiilor lor reciproce". Demonstrația avangardistă a arătat de altfel că, dacă arta reprezintă poate cadrul cel mai adecvat pentru declanșarea unei experiențe estetice, ea nu este și singurul; aceasta este posibilă nu doar datorită unor "artefacte" special create (obiecte artistice), ci, teoretic, ea se poate declanșa vizavi de toate obiectele universului practic, unde arta și convențiile ei nu furnizează decît un context situativ al unei asemenea experiențe, prin excelență socială. Întîlnirea dintre practica artistică a avangardei și teoria estetică a unor Brecht, Bahtin sau Adorno este în acest sens revelatoare. Esteticul echivalează, după ei, cu un alt tip de relație cu Realul decît armonia "desăvîrșită" dintre "formă" și "conținut", fals panaceu și instrument afirmativ al acestuia, așadar cu *opoziția* față de un Real completamente înstrăinat, cu *negarea* în care se investește întreaga capacitate a subiectului de a se manifesta concomitent ca producător și receptor. Instituția artistică, defetișizată, va fi funcționalizată într-un cadru în care actul inovativ și creativ este "provocat", în așa fel încît ea devine orizont al unei acțiuni prin excelență sociale și reale, "pusă în scenă" de esteticitate. Din punct de vedere teoretic, ea trebuie să facă loc unei alte categorii, definită ca nivel/ipostază a acțiunii socio-comunicative și servindu-se de aceeași "bază materială" a limbajului natural ca și comunicarea practică:

ficționalitatea, care, față de non-ficțiune, provoacă tocmai asumarea dezvăluită, conștientă, de către receptor a capacității sale de intervenție pragmatică, relativizînd iluzia raportului strict referențial dintre semnificant și semnificat, dintre formă și conținut și afirmînd astfel autonomia și puterea de inițiativă socialmente relevantă a individului uman. "În loc să reprezinte pur și simplu opusul ei, ficțiunea ne comunică ceva despre realitate" (Iser) printr-un nou tip de mediere între subiect și realitate; Hannah Arendt o socotea drept paradigmă modelatoare a căutării sensului, a travaliului semiotic pe care omul, ca ființă "culturală", îl trăiește prin excelență.

De aici și efortul esteticii receptării de a aprofunda articulațiile esteticului într-un demers ce are în vedere specificul realist-constructiv al culturii în dialectica libertății și necesității, pe baza căreia se formulează teza cu privire la capacitatea de *creație socială* prin limbaj, prin cultură, prin literatură, definindu-se Frumosul ca manifestare (experiență) dezvăluită a acestei capacități. "Performanță în același timp gnoseologică și politică a comunicării literare, ea se manifestă prin aceea că aparentul moment de neputință al operei, întemeiat pe caracterul ontologic al ficționalității, depotențează însăși realitatea dominantă: ficționalitatea lumilor literare demască drept ficțională pretenția realității dominante de a se da drept adevăr". (Siegfried J. Schmidt). Prin acest travaliu emancipator al ficționalității, textul literar funcționalizează capacitatea selectivă a unui "sistem de sens", îl proiectează, prin chiar marcarea limitelor sale, într-un anumit orizont, declanșînd astfel procesul semiotic la intensitatea experienței estetice. Datorită ficțiunii, arăta Wolfgang Iser, fixitatea convențională și convenționalizată a semnelor, inclusiv așa-zisele semne *tematice* percepute drept "conținuturi", este pusă în discuție prin aceea că, integrate în semioză, ele scot la suprafață resurse nebănuite, cu alte cuvinte ceea ce, în afara procesului, în sistem, ele exclud – de vreme ce oricare izotopie, oricare univers practic organizat tinde a-și masca provizoratul îndărătul unei aparențe de stabilitate mai mult sau mai puțin autoritară. Falsa incompatibilitate dintre "conținuturile" literaturii și artei și virtuțile lor estetice, atribuite îndeobște "formelor", ținea, am văzut, de acea logică substanțialistă cu întregul ei șir de urmări manifeste în mecanicismul static al binarității semnificant/semnificat.Fără îndoială că, suspendat, discursivizat, orice semnificat ("conținut") nu reprezintă mai mult decît o convenție proiec-

tată pe fundalul unui orizont; integrat în dinamica semiozei, el îşi depăşeşte condiţia, parcurgînd în fond aceeaşi evoluţie calitativă ce transformă un "artefact" într-un "obiect estetic". Nu se poate vorbi deci în sfera literaturii de "conţinuturi" şi "forme" şi, în consecinţă, nu se poate vorbi nici de *teme* propriu-zise, eliberate de contextul mobilităţii semiotice în care sînt angrenate ca elemente de limbaj; atîta vreme cît tratăm domeniul culturii ca pe un limbaj, temele literare reprezintă prin însăşi natura lor momente ale unei experienţe estetice, ale unei funcţionalităţi desubstanţializate şi dezobiectualizate. Ca model dezvăluit al comunicării pragmatice, ficţionalitatea presupune de la început această deconvenţionalizare a oricărei discursivităţi *tematice*, disoluţia izotopiilor sau, altfel spus, traducerea lor în altele, ceea ce are loc într-o continuă confruntare, intenţionată, cu un sistem de aşteptări ale unui receptor individual şi ale unui public. Existînd doar ca sens receptat şi re-produs, *tematica* îşi pierde orice calitate autarhică, ea devine semnificant, semnal, *Leerstelle*, cu o deschidere către receptor ce presupune o potenţialitate auto-negatoare, declanşatoare a experienţei semiotice, a efortului de cunoaştere şi producere, cel care, asociat sau nu cu o reacţie cathartică (satisfacţia comunicativă), se identifică pe deplin cu experienţa estetică. Ficţionalitatea demască drept convenţie însăşi convingerea că ar exista repertorii fixe, codificate, de convenţii, de structuri, de semnificaţii, de *teme*. *Tema* literară devine astfel o categorie fundamentală a esteticităţii, căci proiectivă şi nu regresivă, ea se asociază ca etapă *sine qua non* ipotetică, utopică a căutării sensului nou, a formulării sale. Abia estetica receptării şi prin ea pragmatica comunicativă a ştiinţei literaturii scot la iveală această dialectică, dintotdeauna mascată de iluzionismul logicii absolutiste – dialectica acelor întrebări "îndrăzneţe" ce compun o seculară tradiţie a subversiunii împotriva răspunsurilor "definitive", înscrise într-un *cod* substituit artificial condiţiei vii a *limbajului*. Valenţa negativă, concomitent aplicativă şi constructiv proiectivă (*promesse du bonheur*) a artei şi literaturii, constituie componente ale dia-logismului ei intrinsec, dimensiune a *libertăţii* ei perpetuată în orizontul *necesităţii*, afirmînd astfel de-a lungul întregii istorii universale autonomia deplină a acţiunii umane, al cărei model predilect este.

Criticul literaturii critic literar

Reflecţii cu privire la (totuşi) resemnatul Adorno

O ambiguitate fundamentală, în parte neglijată, în parte trecută cu vederea de cunoscătorii operei lui Adorno, stăruie asupra relaţiei autorului *Teoriei estetice* cu exerciţiul practic al interpretărilor sale literare. El însuşi le-a denumit "note" despre literatură (*Noten zur Literatur*) – aluzie muzicală, ce nu e de înţeles doar ca plezanterie metaforică pro domo, ci şi ca eventuală încercare de a transla în propriul idiolect cuvîntul anglo-francez "notes" cu toate conotaţiile sale (notaţii – sic! –, notiţe, note de subsol) absente din echivalentul german. Nelămurit nu rămîne însă doar titlul comun al studiilor în cauză. În uzajul terminologic obişnuit, ele au fost considerate drept critică literară, iar Hans Mayer, de pildă, n-a ezitat să selecteze şi un text adornian pentru antologia sa de critică literară germană; asemenea "fineţuri" au fost considerate dealtfel superflue, ori de cîte ori a fost vorba de a "numi" îndeletnicirea lui Adorno cu literatura propriu-zisă.

Dacă ar fi fost întrebat, sîntem convinşi că Adorno ar fi găsit cu cale să facă totuşi anumite amendamente şi precizări. Lăsînd la o parte faptul că, pe de o parte, comentariile sale asupra literaturii trădează un interes relativ tîrziu în comparaţie cu cel pentru muzică sau chiar pentru critica literară a prietenului său Walter Benjamin, iar pe de altă parte că ele au fost puse în scenă mai curînd ca *violon d'Ingres* cu preferinţă pentru emisiuni radiofonice şi conferinţe publice – probă de cultură a "auzului" în locul uneia a "lecturii", – ni se pare simptomatică judecata sa asupra criticii literare (germane) de la începutul anilor '50: "Cel care, după lungi ani de emigraţie, se găseşte din nou în Germania, simte decăderea criticii literare". O identificare nu doar ideologică, ci pur şi simplu profesională cu o asemenea activitate părea de neconceput.

Articolul din care am citat nu a trecut niciodată drept prea important pentru gîndirea sa teoretică. A fost conceput mai curînd ca luare de poziţie polemică asupra vieţii literare postbelice, ce-i dădea fiori fostului exilat din pricina urmelor tipice pentru mentalitatea autoritară, şcolită la dictatura nazistă, pe care credea a le detecta aici. Textul, – conferinţă ţinută la Radioul Bavarez, – poate deveni totuşi interesant doar ca tentativă de a expune dinamica specific socială a culturii, căreia Adorno i-a consacrat analiza exemplară din *Critica culturii şi societatea (Kulturkritik und Gesellschaft)*. Nu e vorba aşadar cîtuşi de puţin de vreo nostalgie pentru epoca Republicii de la Weimar, – ce şi-ar fi meritat pe deplin, după el, sarcasmul amar al lui Karl Kraus la adresa conformismului şi incompetenţei, "dezordinii, înfumurării şi iresponsabilităţii" cauţionate de ea,- atunci cînd Adorno urmăreşte semnificativa evoluţie "de la o perioadă, în care critica, fie şi artificial supradimensionată, şi-a păstrat vizavi de aşa-zisa viaţă spirituală cel puţin un crîmpei de independenţă" şi pînă la momentul "actual", cînd "spiritul libertăţii şi autonomiei critice pare a lipsi în Germania". Fatalitatea unei asemenea direcţii şi-ar avea rădăcinile, după el, în chiar dialectica raţiunii cu mecanismele-i care au făcut din întreaga lume "o închisoare în aer liber"; virusul orbirii ar fi atacat deja începuturile instituţionale ale criticii literare, prin aceea că "dintr-un drept şi o datorie a individului-cetăţean" ea s-a transformat în privilegiu al celor care, "prin poziţia lor recunoscută şi protejată", îşi arogă o "calificare" în acest sens. Uzurparea profesională a unei capacităţi psihologice de reacţie a individului, expus pe de-a întregul vicleniei raţiunii pe tot parcursul maturizării sale sociale, ar fi strîns legată, crede Adorno, de "fetişismul obiectului" desprins şi izolat de originile sale. "Iniţial, criticii profesionişti au fost un fel de «raportori», misiunea lor constînd în a orienta asupra pieţii produselor spiritului. Chiar dacă uneori au ajuns experţi în domeniu, ei au rămas însă mereu agenţi ai circulaţiei lor, de conivenţă nu atît cu anume produse, cît cu sfera în sine. Amprenta acesteia o poartă cu ei, chiar dacă la un moment dat s-au putut debarasa de rolul lor dintîi". În vreme ce în era liberală dependenţa de piaţă şi ideologia au mai putut fi camuflate sub masca "dreptului la exprimare liberă" şi a "încrederii în judecata de nimic constrînsă a individului", fapt care a împiedicat decisiv "conştientizarea propriei nelibertăţi" şi a netezit calea spre inevitabila identificare cu

propaganda şi cenzura, în epoca industrializării culturii Adorno crede că recunoaşte semnele finalului de act: diferenţa calitativă dintre "prostie şi infamie, dintre mediocru şi ordinar, dintre trepăduş şi bădăran". În ciuda pieirii autoritarismului fascist, a supravieţuit "respectul în faţa a tot ce este dat, recunoscut şi trece cu îngîmfare drept important", "criza" criticii literare postbelice în Germania indicînd o anumită "stare generală a fiindului" şi mai cu seamă "sentimentul dominant al neputinţei indivizilor" într-o societate ameninţată de hiperraţionalizare şi hipertehnologizare. Abia în momentul culminant al "neutralizării culturii" cad măştile colaboraţionismului practicat de criticul (literar), dezvăluindu-se cu acest prilej însăşi "vechea necinste a meşteşugului".

Alternativa pe care Adorno o anunţă cu aceeaşi ocazie ar consta în ceea ce el numeşte, printr-o formulă pe cît de angajantă, pe atît de vagă, drept "marea critică". Ofensiva industriei culturale, complice cu "puterea absolută", ar oferi criticii, în calitatea ei de pendant dialectic al acesteia, şansa de a prelua funcţiunea negativă a culturii şi a o apăra astfel tocmai prin aceea că-i demască produsele prezentului ca pe "simple mărfuri şi mijloace de prostire"; deoarece "întreg domeniul literaturii nu mai poate pretinde astăzi demnitatea ce încă-i mai revenea cu treizeci de ani mai devreme", criticului nu-i rămîne decît misiunea de a sesiza "ceva din starea de şoc a propriului sistem de gîndire" sub care s-ar fi "cutremurat pămîntul" pe care se mişcă. Dincolo de limitele instituţiei ratate a criticii literare, incapabilă să mai joace convingător rolul obiectivităţii, individul eliberat de tentaţia specializărilor cu cît mai autarhe şi hiperreglementate, cu atît mai expuse reificării, este invitat să se regăsească pe sine regăsindu-şi misiunea *critică* dintîi, anume aceea de a diagnostica "suferinţa" umană.

Critica literară a fost "mare", după Adorno, doar atunci cînd judecăţile estetice au fost şi judecăţi de valoare într-un sens mai adînc – "în măsura în care fiecare propoziţie a ei, reuşită ori nu, a avut de-a face cu soarta omenirii". Lessing, Heine, Nietzsche, Karl Kraus sînt citaţi ca exemple ilustre de critici ai literaturii ce şi-au înţeles meseria nu doar prin precizia "experienţei artistic-tehnice" consumată în contact cu operele literare, ci au împlinit funcţiunea, singura ce-i califica

drept critici din punctul de vedere al lui Adorno, de a deosebi nu între opere bune şi rele, ci între opere ale progresului şi ale restauraţiei. Moştenirea conceptuală a disciplinei acţionează mai curînd ca o piedică, de vreme ce categoriile tradiţionale ale criticii culturale – spirit, viaţă, individ şi chiar cultură – nu reprezintă pentru Adorno decît fetişuri, rezultate ale unui proces de ideologizare propriu aşa-zisei "vieţi a spiritului". "Neideologic este însă acel gînd, ce nu se lasă redus la *operational terms*, ci se străduie să mijlocească obiectului accesul către limbajul pe care idiomul dominant i-l refuză". Pentru a exista, "marea" critică are nevoie de "criticul dialectician", "co-interesat (la) şi dez-interesat" de cultură.

Mica dizertaţie cu privire la "criza" criticii literare în Germania postbelică a atins direct sau indirect aproape toate motivele pe care majoritatea exegeţilor lui Adorno le-au decelat în comentariile sale asupra literaturii, de la considerarea artei ca "mediu al criticii necorupte" şi pînă la jongleria dialecticianului cu perechile conceptuale imanenţă-transcendenţă, teorie-practică, obiectivitate-subiectivitate etc. Confruntarea a două modele de critică literară corespunde acelei dihotomizări tipologic-istorice între eseu şi foileton despre care este vorba în compunerea introductivă a "notelor" despre literatură. Diferenţa se trasează ex negativo, acolo unde dialectica raţiunii îşi va propune să niveleze "foiletonistic" eseul: "Asemenea scriere nu se limitează la critica noţiunilor abstracte, a datelor empirice, a clişeelor tocite, ci le şi presupune pe toate laolaltă, implicîndu-le şi agreindu-le". "Marea" critică se asimilează eseului cîtă vreme îşi prezervă independenţa vizavi de mecanismele industriei culturale; ea alunecă spre foileton cînd, în paralel cu arta burgheză, "recunoaşte în secret, pe lîngă autonomia legităţilor formale, legităţile pieţii, producînd pentru consumator". Raţiunea îşi devoră copiii: pe Heine de exemplu, citat ca martor şi victimă a faptului că "eliberarea spiritului n-a fost totuna cu eliberarea omului şi de aceea nici eliberare a spiritului".

Nu pe calea "ştiinţei", precum a procedat Habermas în cazul schimbării structurale a sferei publice, ci pe cea "eseistică" îşi propune Adorno să dateze naşterea foiletonisticii – ca *apparition*, ca Afrodita din spuma mării; arta lui Balzac, mai curînd decît orice altă determinare istorico-teoretică, conservă, după el, adevărul "obiectiv": deşi

individuală, experienţa pe care o conţine textul scris de Lucien de Rubempré într-o seară anume este mediată de către "experienţa totalizantă a umanităţii istorice". Cu alte cuvinte "geniul lui Balzac se confirmă nu în ultimul rînd prin aceea că inervaţia-i individuală corespunde modalităţilor de reacţie colectivă manifeste într-o epocă, în raport cu care el însuşi s-a constituit ca fenomen istoric". Amestecul de orbire şi de conştientă coruptibilitate trasează pragul de la care începe de fapt istoria unui treptat proces de pervertire ("rănire") a criticii. Lumina difuză a criticii mai răzbate încă în foiletonul lui Lucien, în vreme ce la suprafaţă se ridică deja "răul" implicit al speciei: "neruşinata dispreţuire a obiectului şi a adevărului; dispoziţia spre scoaterea la mezat, prin variate jonglerii de atmosferă şi vorbe, a spiritului prezent în toate acestea şi în pofida lor". În perspectiva timpului, asemenea premize n-aveau a duce la nimic bun, cum a dovedit-o pînă la urmă atît catastrofa individuală a lui Lucien, cît şi destinul spiritului însuşi, maculat în chip diabolic – Alfred Kerr şi "sclipicioasa lume, sortită pieirii, a lui Lulu" ar putea servi aici ca mărturie! Un anume echilibru a fost răsturnat în clipa cînd eseistul s-a lăsat "în voia curentului", amalgamînd "zestrea spiritului cu informaţia", aşa cum s-a întîmplat, după Karl Kraus, în cazul lui Heine.

Nu încape îndoială că Adorno nu împărtăşeşte cîtuşi de puţin părerea lui Lukacs, cum că forma în care Heine s-a raportat la literatura contemporană lui ar fi fost, din unghiul de vedere al secolului următor, "unica acceptabilă" pentru contextul german. Distanţa transpare deja cînd Adorno examinează tipul de critică raţionalistă la care Heine a supus romantismul; mai grozav decît viziunea heiniană a unei romantice "destrucţii a raţiunii" i se pare, privind din viitor către trecut, caracterul de marfă, camuflat "de anonimitatea pieţei", al produselor culturale, – nu întîmplător se semnalează asemănările şi afinităţile dintre rezerva romanticilor faţă de piaţa artistică de la începutul secolului al XIX-lea şi critica nimicitoare a acestor evoluţii în *Dialektik der Aufklärung*. Paragrafe întregi din Fichte, Schelling sau August Wilhelm Schlegel, unde se vorbeşte despre pericolul instrumentalizării artei, – Marx le trata drept "iritare isteroidă a frumuseţii sufleteşti înşelate", – sună aproape ca şi la Horkheimer şi Adorno, ce nu-şi pot cenzura, în ciuda solidarităţii lor implicite cu progresistul Heine, asprimea la adresa practicii foiletonistice inaugu-

rate de generaţia acestuia. Tocmai subiectivismul polemic al lui Heine trezeşte suspiciunea, deoarece ipostaza criticului ca "agent" pledînd pentru sau contra unei opere devenită marfă i-ar demasca, după Adorno, subordonarea faţă de piaţă, în timp ce romantismul oferă imaginea unei critici ce se concepe înainte de toate drept "cunoaştere în mediul reflexiv al artei", cu alte cuvinte "cu mult mai puţin judecată a unei opere decît metodă a desăvîrşirii ei". Să mai adăugăm că aceeaşi însuşire a criticii, raportată la eseistica lui Valery, a fost lăudată de Adorno ca "putinţă de a vedea operele de artă din lăuntru, în logica producerii lor – coeziune între împlinire şi reflecţie". Simpatia pentru Heine nu exclude coincidenţa, "metodică" (cel puţin), cu Friedrich Schlegel!

"Separîndu-se de praxis, arta devine matrice a praxisului social". Paradoxul conţinut de această celebră propoziţie a lui Adorno se dezamorsează însă luînd în consideraţie individul ce mediază între cele două extreme. Or, după Adorno, criticul se află permanent pe o "a treia poziţie" – cu cuvintele filosofului Rüdiger Bubner, "dincolo de reificarea cotidiană şi de producţia artistică", şi nu pentru a anula contradicţia dintre poli ci, din contra, pentru a o face "să izbucnească". Poziţia respectivă pare de la bun început periclitată, dacă ne amintim de avertismentul lui Adorno însuşi, cum că situarea criticului în contemplativitate, "suverana sa pretenţie de a deţine ştiinţa profundă a obiectului său de studiu, separarea conceptului de obiect prin independenţa judecăţii asupra lui, ... (ameninţă) să-l lase pradă formei reificate a obiectului"; echilibrul va putea fi menţinut doar prin dialectica "spiritului", "ce se îndepărtează decisiv, în nebunia absolutului său, de existenţial", pentru a defini "de fapt existenţa prin negativitatea ei". În acord cu propria teză, conform căreia "medierea... mediază prin ceea ce mediază", Adorno încearcă să se sustragă pericolului ipostazierii acelui rol de mediator identic cu însuşi mediatorul: dacă subiectivitatea nu este decît agent al primordialei obiectivităţi, aceasta din urmă nu se poate înfăţişa decît în unica haină posibilă a subiectivităţii. "Tocmai faptul că dintre aceste elemente nu doar unul, ci fiecare este indispensabil celuilalt în însuşi procesul gîndirii – medierea în sine, şi nu medierea între subiect şi obiect – îmi pare a fi în fond argumentul cel mai puternic în favoarea dialecticii filosofice".

Asemenea dialectică a pendulării, caracterizată de răuvoitori ca echilibristică a spiritului, de specialişti ca "pură teorie", e menită să depună garanţie că acest perpetuum mobile între antiteze nu se lasă împiedicat de existenţa "fizică" a persoanei criticului. Abia în calitate de "proces mediator" între obiect şi un subiect ideal – "inegalabilul maestru" Benjamin s-ar fi aflat aproape de această desăvîrşită ipostază – eseul devine o formă autonomă, ce-şi îngăduie să ignore individualitatea empirică a celui ce-l produce. "De fapt gînditorul nu gîndeşte, ci se constituie în teritoriu al experienţei spirituale, fără a-i forţa deslușirea"; speriat de o ideologizare implicită, Adorno se arată dispus să abstractizeze figura eseistului pînă într-acolo, încît aceasta pare a atinge prin spiritualizare şi purificare treapta cea mai înaltă a imanenţei: "mişcării nutrite din ea însăşi a obiectului i se alătură cel care vine din afara ei". Exigenţa purităţii reflecţiei şi apropierea asimptotică a acesteia de adevăr ar corespunde după Hans Robert Jauss refuzului clar al lui Adorno de a accepta funcţiunile comunicative ale artei şi mijloacele ei de a seduce în manieră "culinaristică"; dispoziţia subiectului de a se desfăta cu arta i-a devenit filosofului prea suspectă, încît acesta să mai poată rezista tentaţiei de a-l lichida neîntîrziat pe cel dintîi. Drept martor este citat Hölderlin: procedura sa ar confirma faptul că "instanţa subiectului, ce se dă drept finală şi nemediată, este totalmente mediată". Dar dacă asceza favorizează "erupţia obiectivităţii în conştiinţa subiectivă", atunci reflecţia se neagă pe sine însăşi, subiectul nemaiputîndu-se exprima ca atare. Purismul de acest gen al unor Derrida sau Kristeva, criticat de Jauss ca "exorcizare a subiectului (cartezian)", a fost practic anticipat de Adorno! Dealtfel judecata capătă accente drastice: nemulţumirea lui Adorno la adresa interpretului şi a "participaţiei sale active la constituirea şi reconstituirea sensurilor, prin care o operă trăieşte din punct de vedere istoric", semnalează finalmente un (demn de a fi deplîns) rabat la dialectică.

"Purtînd amprenta ordinii represive", orice critică literară pare, după Adorno, să distorsioneze în foiletonism ideologizat, dacă nu conţine intenţii critice la adresa ideologiilor. Rămîne în suspensie întrebarea dacă Adorno însuşi reuşeşte, în calitate de critic, să medieze între extremele propriei aporii – "între sociolog...şi romanticul iubitor al artei" – şi aceasta chiar dacă un asemenea mediator este

mereu invocat: "critica imanentă – modelul ei neîntrecut, exersat asupra unui obiect de neîntrecut, este cea a lui Benjamin à propos de *Wahlverwandschaften* – scrutează şubrezenia structurilor canonice prin intermediul conţinutului lor de adevăr".

Prin teza lapidar formulată, cum că filosofia lui Adorno ar fi ("de fapt şi din capul locului") "romantism cu conştiinţa încărcată de reflecţie", Thomas Baumeister şi Jens Kulenkampff au avut în vedere, cu riscul unei anume simplificări, ezitarea filosofului între preceptele estetice ale lui Kant şi Hegel. Afirmaţia atîrnă greu, cu atît mai mult (şi dincolo de efectul retoric) din perspectiva statutului pe care el însuşi îl acordă interpretărilor sale literare. Aserţiunea binecunoscută, conform căreia Adorno l-ar continua pe tînărul Benjamin, cel din *Kunstkritik*, în contradicţie cu foiletonistul şi admiratorul tehnologiilor de mai tîrziu, nu înseamnă însă şi o clară opţiune "romantică", şi aceasta în ciuda tututor coincidenţelor, semnalate deja, cu critica romantică la adresa raţiunii, pe care, aşa cum a arătat Albrecht Wellmer, a receptat-o de altfel mai curînd indirect, prin Schopenhauer, Nietzsche şi Ludwig Klages. Tocmai lauda pe care o aduce subversivităţii lui Eichendorff pentru a fi confundat "idealismul german în succesiunea lui Kant cu raţionalismul" este simptomatică pentru o redistribuire a accentelor, dacă nu şi pentru o distanţare limpede de o gîndire "absolut conceptuală", adică axată pe limbaj, precum, după părerea lui Benjamin, a fost cea a lui Friedrich Schlegel. Chiar dacă, dat fiind respectul său pentru intuiţie, Adorno poate fi plasat în relaţie cu anumite fundamente teoretice romantice, el a rămas totdeauna sceptic în faţa formei concretizată în limbaj a acestui tip de reflecţie, incapabilă să atingă obiectivitatea şi fatalmente expusă riscurilor neadevărului. "Atotputernicia creatoare a reflecţiei", proclamată de romantici drept certitudine a oricărei critici de artă, e considerată de dînsul numai ca o modalitate de mediere a experienţei nemediate, căci un succes al înţelegerii ar însemna concomitent o negare nimicitoare a misterului definitoriu pentru operele de artă: "operele de artă, ce se expun întru totul contemplaţiei şi gîndului, nu sînt". Există o "apetenţă a operelor către interpretare", dar împlinirea ei rămîne utopică, atîta vreme cît cunoaşterea discursivă nu poate "poseda" adevărul, iar "fiinţele" per-

cep adevărul doar ca impuls, încît finalmente "concepţia despre individualitate ca formă de reflectare a spiritului este neavenită".

În relaţia dintre limbajul poetic şi intenţia subiectivă a poetului Hölderlin crede Adorno a-şi vedea confirmat crezul său imanentist, şi aceasta mai ales în avertismentul poetului vizavi de "pericolul limbajului" ("a te pierde în elementul său comunicativ, dînd pe nimic în schimb conţinutu-i de adevăr"), ca şi în "scîrba" sa faţă de comunicarea considerată ca o "componentă a formei". Drept replică, Hölderlin ar fi descoperit în parataxă acel ritm, în care forma "reflectă" gîndul şi se apropie astfel "prin abandonul afirmaţiei predicative...de o configuraţie muzicală". Autorul lui *Hyperion* va atinge pe această cale acea treaptă "unde experienţa lui dialectică...nu se va raporta la limbaj doar ca la un reper exterior şi represiv, ci îi va pătrunde concomitent şi conţinutul de adevăr"; "stranietatea" versurilor sale "provine dintr-un dat obiectiv, din declinul conţinuturilor în expresie, din elocinţa celui fără de grai". "Murmurul" lui Eichendorff ar indica la rîndu-i o anume "devenire a trupului întru cuvînt", "preschimbare a omului în limbaj", datorită cărora cuvintele "se spală de semnificaţiile lor limitate" şi, "prin atingere", străluminează. Limbajul împăcat cu lumea obiectivă "transcende" către muzică, sacrificînd totodată în cazul lui Hölderlin şi "sigla unui romantism deja prin sine însuşi reificat". Acest *alt* limbaj (sau logică a limbajului) salvează negativitatea "în pofida romantismului": "starea de echilibru nu-i totuna cu a anexa, prin imperialism filosofic, alteritatea, căci ea se mulţumeşte să menţină departele şi diferitul într-o observabilă apropiere, dincolo de sine şi de eterogeneitate". Sociologul mereu atent la "istoria suferinţelor lumii" temperează entuziasmul receptiv al "romanticului amator de artă", cel înclinînd să renunţe la critica "Răului". Lauda i-o adresează cu atît mai mult lui Eichendorff, al cărui "conservatorism...merge destul de departe, pentru a cuprinde şi opusul său" – căci el n-a avut în vedere "doar restaurarea ordinii înlăturate, ci şi rezistenţa împotriva tendinţelor destructive ale celei burgheze". Superioritatea raţiunii obiective în faţa unilateralităţii raţiunii instrumentale "subiective" s-ar confirma astfel, după Adorno, odată mai mult.

Parataxa ca marcă a eseului, logica muzicală ca alternativă la logica discursivă – ansamblul pare a reprezenta o obsesie a îndeletnicirii lui

Adorno cu textele literare; nostalgia unei de neatins amuţiri rezultă implicit din reflecţia permanentă şi în esenţă obligatorie a cursului ideilor asupra lui însuşi, ceea ce – în treacăt fie spus – ar trăda şi o anume afinitate a eseului cu "imaginea". Adorno îşi doreşte cu bună ştiinţă o "expresie" eliberată de toate schemele retorice ale limbajului reificat şi automatizat. "Spre deosebire de romantici, (constată Manfred Jablinski), ideea de proză nu i se pare legitimată prin infinita succesiune reflexivă pe care o adăposteşte, ci invers, ca medium unde se articulează protestul (criticii) la adresa raporturilor formale instituite prin tradiţie". Amprentele concepţiei despre critică a lui Marx pot fi uşor descoperite la Adorno în trauma-i permanentă de a nu putea menţine echilibrul dintre imanenţă şi transcendenţă, – şi în acest sens el a rămas cu deosebire îndatorat fazei timpurii a Teoriei Critice a Şcolii de la Frankfurt; unitatea dintre teorie şi practică, constînd în aceea că "devenirea filosofică a lumii" coincide cu "devenirea lumească a filosofiei", pare a-l fi preocupat deasemenea cînd a invocat "regula jocului ştiinţei şi teoriei ca instituţie" în calitatea ei de contraexemplu vizavi de modelul său eseistic. Ceea ce la Hegel se mai chema "simţ practic" pentru "inadecvarea lui a fi cu a trebui", a constituit iniţial pentru Marx şi apoi pentru Şcoala de la Frankfurt fundamentul dialecticii subiect-obiect – cu cuvintele lui Habermas "originea impulsului critic subiectiv în înseşi tendinţele obiective ale crizei". Imanentismul criticii literare romantice s-ar identifica aşadar în intenţionalitatea sa sistematică cu teoria "tradiţională", în vreme ce eseul de concepţie adorniană ar reprezenta, din contra, formă a reflecţiei de sine cu caracter anticipator, fapt ce-l califică drept "critică": "el ar dori să vindece gîndirea de arbitrariu, şi de aceea îl anexează conştient propriului procedeu, în loc de a-l ascunde sub masca nemijlocirii". În acest ansamblu eseul va reuşi să întreprindă analiza formală a unei opere de artă în aşa fel încît elementele formale să poată fi organizate conform genuinei lor "tendinţe conţinutistice". "Abia acolo unde forma se înfăţişează ca fiind emancipată de orice conţinut precedent, formele îşi însuşesc prin ele însele expresie şi conţinut proprii" – limbajul kafkian, de pildă, o demonstrează din plin. Acest "conţinut de adevăr" reconstruibil din configuraţia elementelor formale – "nu în afara ei, dar nici imanent ei sau elementelor sale" – ar trebui să fie "pînă în

miezul lui unul istoric"; procesul, codificat de opera de artă, trebuie receptat în chip "adecvat" conform propriei sale dinamici.

Corespunde oare conştienta neidentitate cu obiectul ca modalitate a gîndirii acestei adecvări ideale a eseului? Forma lui cristalizează "terenul pe care se desfăşoară în sine mişcarea istorică a operelor"; el dă formă interpretării, criticii operelor, conform convingerii că "fiindul lor este o devenire", ce se revelă sub chipul constelaţiilor dinamice a elementelor de limbaj aflate în joc. Şi pentru a reveni la năzuinţa către o "expresie" liberă de orice corelaţii ideologizate, acest "mai mult", pe care o asemenea constelaţie îl reprezintă în raport cu conceptul instituit în chip subiectiv, tinde a imita dinamica tehnicii componistice de tip muzical. Observaţia cum că Adorno ar citi textele "precum partituri, ca melodii ori lieduri fără cuvinte" (Dolf Oehler) nu conţine doar o intenţie metaforică, ci urmăreşte să descrie procedura concretă a criticului literaturii în căutarea limbajului paradisiac al operei – limbajul "adevărat", unde "conţinutul se dezvăluie prin sine însuşi" şi pe al cărui teren criticului nu-i mai rămîne decît să identifice şi să citeze "ceea ce în istorie n-a ajuns să prindă glas". Dar, "dacă subiectul şi obiectul, cuvîntul şi lucrul nu pot fi reunite în condiţiile prezentului", dilema rămîne: "Limbajul denotativ ar dori să exprime mediat absolutul, care îi scapă dealtfel în fiecare tentativă în parte, dovedită ca mărginită în comparaţie cu acesta. Muzica îl atinge nemijlocit, dar în acelaşi moment el se întunecă, tot aşa cum lumina prea puternică orbeşte ochiul, incapabil să mai vadă tot ceea ce este vizibil". Altfel decît romanticii, ce n-au pus niciodată la îndoială putinţa "redării sîmburelui prozaic din fiecare operă" ca misiune a criticii, convinşi fiind de infailibilitatea gîndului despre gînd – reflecţia în absolut, – Adorno, conştient de inconsistenţa esenţială a întreprinderii sale ("a încerca salvarea adevărurilor relative din ruinele unui fals absolut"), nu şi-a făcut iluzii că cele două limbaje ar putea să se unifice într-unul înainte de era utopică a "omenirii eliberate şi împăcate". Lanţul relativităţii pleacă de la stigmatul "insuficienţei constitutive" a operelor, trece prin "creditul acordat unui praxis încă neabordat şi despre care nimeni nu poate să spună dacă va aduce sau nu o schimbare" şi ajunge pînă la a recunoaşte că doar filosofia ar mai putea, datorită limbajului ei totuşi "denotativ", să traducă limbajul adevărului acoperit de experienţa estetică. Nu înseamnă însă oare aceasta că teoria

transformată în critică este împinsă înapoi în forma ei "tradițională"? Citim în *Dialektik der Aufklärung* că orice teorie filosofică este marcată și subminată de ideologie; între coșmarul deficitului de praxis și complicațiile criticii datorate "deficitului de inocență a conștiinței ei științifice", lui Adorno nu-i mai rămîne decît "această oscilare între două conduite, între a-și însuși limbajul misterios al artei și a-l denunța,...ca unică posibilitate de a desăvîrși raționalitatea ce se dorește eliberată de dialectica rațiunii".

"Orice reificare este egală cu o uitare", se poate citi în *Dialektik der Aufklärung*; propoziția apare pentru prima oară în faimoasa scrisoare a lui Adorno către Benjamin din 24 februarie 1940, unde cel dintîi elogia la modul "critic" lucrarea despre Baudelaire a prietenului său. Schimbul de scrisori pe această temă, cu științele-i momente dramatice, definește de fapt pozițiile contradictorii ale celor doi cu privire la misiunea "salvatoare" a unei critici a literaturii, pe care au conceput-o dealtfel în mod diferit. Căutarea fragmentelor de adevăr "conținutistic" în mediul frumosului artistic, căutare destinată a le conserva, – "mortificare a operelor" la Benjamin, "noroc al tradiției" la Adorno, – se configurează în chip specific, în relație cu opțiunea exoterică a celui dintîi și cu cea ezoterică a celuilalt; în timp ce Benjamin asociază actul interpretării de conceptul "violenței revoluționare", plasîndu-l în "cadrul sigur" al unor "noi și eficace perspective sociologice" și investindu-l astfel cu "însemnele praxisului", Adorno rămîne sceptic vizavi de un asemenea program mesianic. Confruntarea în acest sens cu punctele de vedere ale lui Benjamin este cunoscută. Stării de ofensivă la Benjamin îi corespunde la Adorno un fel de defensivă retractilă, ceea ce are a face în mod cert cu o anumită dispoziție, preferînd activului *principiu speranță* suferința și frustrarea și considerînd comandamentul utopic al "înfrîngerii tăcerii, cristalizarea semnificantă a sensului împrăștiat în experiență" ca realizabile doar prin facultatea individuală a gîndirii. Problema realității sau irealității mîntuirii devine de aici înainte "indiferentă".

O asemenea "strategie a hibernării" se reflectă în tendința latentă a comentatorului de literatură și muzică de a parcurge "calea regală a individualizării burgheze", cea a lecturii izolate și a audiției contemplative. Adorno nu încearcă nici o clipă să-și renege afinitățile cu

criticii burghezi Nietzsche, George, Hofmannsthal, Karl Kraus, Borchardt sau Paul Valery, căci "în ciuda intenției lor restaurative" ei au dat prioritate "lucidității, conciziei...în defavoarea idealismului", și aceasta deși "critica culturală se împărtășește din orbirea obiectului ei". Îl preocupă mai puțin riscul propriei "regresii", cît pericolul ca intențiile sale "metafizice" să cadă pradă "confuziei entuziaste". "Măsura Răului nou este cel vechi. În clipa condamnării sale el se înfățișează în raport cu cel mai recent și uluitor chip al lui, în haina împăcării și pe cale de dispariție. Numai și numai din această cauză... se recurge la bagajul formativ tradițional". Nu la fel de sigur este și dacă acest tip de rațiune a rațiunii se poate percepe drept *critică*, așadar ca "mediu al emancipării de sub controlul interdependențelor formale instituite" și dincolo de cantonarea sa istorică; dacă decanonizarea la nivel transcendent se recomandă a se înfăptui doar cu ajutorul unei canonice austerități formale, deficitul de substanță, fatal din cauza evoluției istorice, va avea la lectura ulterioară un efect ușor previzibil în direcție normativă. Căutarea "negației sensului ca sens" implică deja o poetică ale cărei judecăți de valoare diferențiază tehnicește între ce e "bun" și ce e "rău" și finalmente instituie chiar și un canon de autori și opere. Goethe, de pildă, n-a îndrăznit, crede Adorno, ceea ce "în final era inevitabil": ruptura cu comunicarea și atribuirea către "cuvîntul pur" a unei autonomii care "din pricina consonanței cu comerțul pîngăritor rămîne permanent precară"; în schimb Paul Celan ar fi reușit să construiască "un limbaj subiacent celui uman și organic, neajutorat, un limbaj mineral, din stele și piatră", ce-l califică drept "cel mai important reprezentant al poeziei ermetice în lirica germană contemporană". Zeflemeaua lui Brecht la adresa "mandarinului" Adorno îl vizează și pe criticul literar elitist cu tot cu conceptul său emfatic de *operă de artă*, sarcasm al celui care, în ciuda propriei "burghezii", a ajuns la convingerea că "prăpastia dintre praxis și fericire" nu este de netrecut. "Fața lui Adorno nu se *poate* alungi, ceea ce, ca teoretician, îi și vine bine", notează autorul *Operei de trei parale*.

"N-aș dori să tăgăduiesc momentul slăbiciunii subiective, inerent limitării la teorie", a recunoscut Adorno într-un articol în care încerca să-și apere filosofia critică de reproșul resemnării. Chemarea la a proclama critica dominantă burgheză ca fiind "moartă" și la elabo-

rarea unui alt sistem critic, în stare "să arunce peste bord subţirele concept de operă de artă şi să înţeleagă în sfîrşit funcţia socială a oricărei literaturi ca pe un element hotărîtor în raport cu cel incidental reprezentat de funcţia estetică", a privit-o cu scepticism, replicînd că abia "acela ce gîndeşte critic înafara oricărui compromis, ce nu-şi traficheazǎ conştiinţa şi nici nu se lasă tîrît spre acţiune, este de fapt acela care nu cedează". Cu toate contestările drastice, punînd în discuţie însăşi substanţa gîndirii sale, – precum cea din partea unui Meschonnic: "contradicţia majoră a teoriei critice constă în aceea că se vrea critică, dar nu poate fi", – Adorno a refuzat să-şi însuşească "necugetata înţelepciune a resemnării".

"Slăbiciunea subiectivă" a rămas însă şi mai departe implicită, iar Adorno n-a încetat să fie conştient de ea, chiar dacă, spre consolare, a recurs la reprezentarea unei dialectici transcendenţă-imanenţă realmente funcţională prin comparaţie cu perspectiva ideală asupra vîrfului Matterhorn – o sinteză a celei dinspre Zermatt, de unde apare ca simbol al "muntelui absolut", cu cea dinspre Gorner Grat, de unde se înfăţişează ca "un element dintr-un uriaş lanţ". Dar ubicuitatea nu face parte îndeobşte din însuşirile individului uman; cu privirea îndreptată spre Matterhorn un *şi/şi* este imposibil. Redefinirea relaţiei în polaritatea dialectică *nici* ("a trage cultura la acea răspundere pe care ea o neagă înseamnă a valida o anume fanfaronadă culturală") /*nici* ("a scrie după Auschwitz o poezie constituie o barbarie, ce subminează inclusiv explicaţia imposibilităţii de a scrie astăzi poezii") ţine la rîndul ei de domeniul purei teorii (estetice), cea care propune tabloul ideal al criticii literaturii: "Din interior, în mişcarea configuraţiei imanente a operelor de artă şi în dinamica relaţiei lor cu conceptul de artă, se dezvăluie finalmente cum arta, în ciuda şi din cauza esenţei sale monadice, reprezintă un moment în mişcarea spiritului şi totodată în cea a realităţii sociale". Drumul din Zermatt şi pînă la Gorner Grat e lung şi uneori înzăpezit, şi de aceea, luîndu-şi model gestul acelei opere care, în pofida potenţialului ei de "a schimba conştiinţa oamenilor", a preferat eliberarea de "orice menajamente faţă de receptor", criticul literaturii s-a resemnat să rămînă critic literar.

Despre "frontiere"

Meditînd la o generoasă invitaţie de demult, ce mă îmbia să mă pronunţ ad libitum asupra unui "aspect" al fenomenului denumit în graba comunicării interurbane drept "paraliteratură", – invitaţie pe care, mărturisesc, am acceptat-o pe loc, cu gîndul la o voluptuoasă re-auzire a unui şir de songuri celebre, scrise de Wedekind, Tucholsky sau Brecht pentru cabaretele berlineze "de altă dată", – am constatat la ora tîrzie a lucidităţii că dificultăţi aproape insurmontabile împiedică orientarea în hăţişul conceptelor şi că aparent inocenta particulă de origine greacă şi uzuală în franceza modernă (după cum ne instruieşte indispensabilul DEX) nu este străină de această debusolare. *Para*-anunţă contradicţia (*paradoxon*), apărarea de ceva anume (*parapluie*), ca şi poziţia *à côté de../ en marge de*.... În *Larousse*, unicul lexicon, (dealtfel şi fără vreo ambiţie pe terenul terminologic al "ştiinţei" literaturii), unde am descoperit vocabula *paralittérature*, definiţia insistă asupra accepţiei din urmă şi exemplifică prin science-fiction, romane poliţiste etc. Încît, în ciuda programaticului angajament de a evita cu orice preţ ipostaza "teoreticianului" cu morgă, dedat excursurilor terminologice sistematico-exhaustive, am ajuns vrînd-nevrînd la dilema din care, cu toată bunăvoinţa, "nu putem ieşi"; pentru a cerceta un obiect "alături" de literatură, e obligatoriu să revii la întrebarea cutremurătoare cu care încep şi sfîrşesc toate opurile savante "de specialitate": ce este literatura?

Fără îndoială, pînă şi sumara indicaţie a Larousse-ului operează deja o distincţie folositoare, mai cu seamă în măsura în care un bun simţ cu nuanţe apăsat didactice ne poate oricînd recomanda o literatură "propriu-zisă", cu alte cuvinte canonizată şi admisă ca atare de instanţele apreciative ale gustului public, literatură pe care, în calitate de "rău necesar", o însoţesc cu obstinaţie manifestări nespecifice, aberante, mimetice sau degradate, oricum situate din punctul de

vedere oficios la granița dintre tolerabil și intolerabil. Dotat cu un temperament funciarmente tolerant, Silvian Iosifescu a utilizat la noi cu succes metafora "frontierei" atunci cînd, asumîndu-și un anumit *model* al literaturii drept premiză a unei întreprinderi prin excelență morfologice – descrierea și clasificarea tuturor acelor genuri și specii care, situate "tematic" sau "formal" dincolo de reprezentarea comună a beletristicii, și-au apropriat totuși, voit sau nu, specificul literarității, – l-a relativizat prin chiar demonstrația că "frontiera" nu este cîtuși de puțin inexpugnabilă. Oricum, poetica și stilistica păruseră la un moment dat a fi tranșat definitiv orice îndoială cu privire la recognoscibilitatea modelului, deplasînd discuția către acele constante ale expresivității limbajului vizavi de care au încercat să definească poeticitatea/literaritatea și respectiv nonpoeticitatea/nonliteraritatea unui enunț. O asemenea "ordine" ce scapă finalmente judecății individuale capătă automat o conotație valorizantă: "para"-literatura (ne luăm îngăduința de aici înainte de a introduce prefixul între ghilimete) s-ar situa astfel undeva, pe o treaptă intermediară, între extrema "superioară" și cea "inferioară" a scalei. Termenul german uzual, deși nu acoperă întreaga întindere a "frontierei", implică din capul locului, odată cu destinația "de consum", condiția ei esteticește marginală; *Trivialliteratur* se numește tot ce tinde a încălca pe orizontala tematicii și pe verticala etajată a "procedeelor" paradigma tradițională a operei de artă autonome și ideale - *poesia* lui Croce, în ultimă instanță, – cu umbra lui Hegel stăruind tutelar asupra inițial inocentei, ulterior vinovatei disocieri dintre artă și realitate, cu care era burgheză a căutat să-și mîngîie frustrările și duplicitatea. Aparent "de serviciu", neutru "instrument de lucru" menit a ordona și tria, disocierea dintre *literatură* și o așa-zisă "para"-literatură își demască, iată, un alarmant halo logocentrist și...filistin, asupra căruia merită, credem, a stărui o clipă, nu însă înainte de a avansa, fără vreo iluzie asupra efectului ei "destructiv" (cel puțin între coperțile de față), propria noastră (ipo)teză: de vreme ce, instruiți de dialectică, sîntem conștienți și de aceea refuzăm tendința oricărei ordini sociale și discursive de a se proclama drept "naturală" în voința-i de conservare și stabilizare ce o împiedică să-și reprezinte condiția istorică-tranzitorie, nu vom pregeta să contestăm inclusiv urmările ei estetice, concretizate într-un model al

literarității pretins atemporal și universal, model din care decurge și mai sus amintita disociere.

Dilema de care pomeneam se instalează în clipa cînd luciditatea teoretică întreprinde "saltul calitativ", începînd prin a se distanța de evidențele *common-sense*-ului. Coincide oare "aberația", "anormalitatea" cu ceea ce, în cazul literaturii, a intrat și intră sub incidența prefixului *para*? Este oare distincția dintre literatură și "para"-literatură una valorică, așa cum praxisul o sugerează în distincția dintre normalitate și anormalitate? Cine stabilește oare și care sînt criteriile acestei *normalități*? E suficient, credem, să reamintim modalitatea prin care mai recenta teorie a experienței estetice a dat răspuns acestor interogații și mai ales celei privind prejudecata normativă a "clasicității" capodoperelor, instalate într-un atemporal muzeu imaginar; teza după care Esteticul nu reprezintă cîtuși de puțin o calitate substanțială a operelor artistice, ci un "mod de percepție" al acestora, ca și demonstrația ei conțin, în polemica implicită pe care o inițiază cu principiile consacrate de estetica hegeliană, un demers reformator ce nesocotește ab initio limitele fixate de aceasta domeniului "formelor" vizavi de cel al "conținuturilor" realității. *Ready-made*-urile unor Duchamp sau Cage au ilustrat din plin ideea după care, dacă ceea ce înțelegem în chip tradițional prin artă (și literatură) constituie poate cadrul cel mai adecvat pentru declanșarea unei experiențe estetice, el nu este și singurul: experiența estetică este posibilă nu doar prin "artefacte" social create (obiecte artistice), ci, practic, ea se poate declanșa în anumite condiții în raport cu toate obiectele universului cotidian. Dintr-o categorie formală și substanțializată, Frumosul este convertit într-una dialogică, funcție și proces de constituire a sensului, în așa fel încît "măsura" sa devine capacitatea obiectelor "opere" de a produce și întreține un asemenea proces creativ și relevant pe plan social, pînă într-acolo încît ficționalitatea lumilor "literare" să-și confunde rațiunea de a fi cu dezvăluirea ficționalității funciare a pretenției de adevăr imuabil pe care și-o arogă realitatea dominantă. Proiectul brechtian al unui teatru "dialectic" o prevede explicit: "**Nu este suficient să cerem teatrului a livra doar copii fidele ale realității. Teatrul nostru trebuie să stîrnească satisfacția cunoașterii, să «organizeze» desfătarea produsă de opera de transformare a lumii. Spectatorii noștri trebuie să afle nu doar cum a fost eliberat Prometeu, ci,**

prin desfătare, să se şi instruiască spre a-l elibera". Un asemenea concept al *literarităţii* pare a-şi extrage resursele genuine din opoziţia faţă de un Real completamente înstrăinat, din negarea sa conştientă ce înlătură spectrul fidelităţii iluzioniste, anihilante, paralizante a "reproducerii", fie ea cît de "realistă" – căci fascinaţia empatiei neutralizează capacitatea reactivă şi creativă a subiectului. În loc de (provizorie) concluzie, ne vine în minte observaţia făcută cîndva de Karl Mannheim, cum că sub acoperirea dogmatică a unui obiect aparent unitar şi identic se ascund deseori obiecte logice fundamental dife-rite; adevărată în cazul definiţiei Frumosului din unghiul contradicţiei esenţiale dintre axiomele vechii estetici filosofice pe de o parte şi reprezentarea dinamic-funcţională a esteticităţii *în act*, propoziţia se confirmă odată mai mult în ipostaza sa "pe dos", dacă, odată cu eliberarea de mentalitatea discriminatorie a poeticii normative, "frontierele" dispar şi odată cu ele fenomenele "de frontieră" îşi redobîndesc un statut des-marginalizat egal cu alte asemenea, "deschizînd" conceptul de *literaritate* pe potriva unei experienţe estetice descătuşate de constrîngerile instituţionale ale "artisticului", universalizate ca formă de experienţă socială.

Desigur că o asemenea viziune nu face decît să omologheze o configuraţie a raportului dintre literar şi social radical diferită acum, la sfîrşit de secol XX, faţă de începuturile erei moderne, cînd nou constituita polaritate teoretică autonomie-heteronomie documenta revolta artistului şi literatului burghez împotriva aservirii spiritului şi concomitent năzuinţa sa de a construi demiurgic în deplină libertate lumi imaginare alternative. Romanul, gen "secularizat", anevoie controlabil prin precepte formale sau morale obligatorii, venea în întîmpinarea aşteptărilor unei noi categorii de cititori, ale căror profesiuni, şi ele burgheze, situau lectura printre îndeletnicirile compensatorii, "distractive", ca *promesse du bonheur*, de la sarcinile cotidiene şi, în general, de la o realitate a tuturor coerciţiilor sociale, politice şi religioase. Poziţia vrînd-nevrînd contestatară vizavi de literatura "înaltă" (*Dichtung*) îi conferă însă automat un statut marginal, privit "de sus" de un Schiller, ce-l considera pe "romancier" drept frate "vitreg" al "poetului", – "para"-literatură în pofida chiar şi a exploziei editoriale de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, cînd numai în limba germană apăreau 1623 de titluri de romane faţă de 73 cu cinci decenii în urmă.

Formidabila răsturnare a poeticii "oficiale" de către şcoala romantică se suprapune peste victoria de facto, – victorie în primul rînd socială, – a "stării a treia"; odată canonizat, modelul hegelian al acelei *freies poetisches Kunstwerk*, unde condiţia sine qua non a reuşitei o reprezintă ideala "iluzie produsă de spirit", coroborată cu "caracterul imaginativ" şi cu "unitatea integrală" a operei desăvîrşite ca "formă" (*Gestalt*), pecetluieşte în fond spectaculoasa deplasare a accentelor de la rolul social preeminent emancipator al artei autonome către funcţia stabilizantă, conservatoare, "afirmativă", după Herbert Marcuse, pe care şi-o asumă mai ales în calitatea ei de "compensaţie". Formularea filosofului rămîne memorabilă:"Trăsătura ei capitală este afirmarea unei lumi întotdeauna mai bune, superioară valoric, obligatorie pentru toţi, diferită în mod esenţial de lumea reală a luptei cotidiene pentru existenţă şi pe care fiecare individ ar putea-o realiza pentru sine, «din interior», fără a trece la faptă". Instituţionalizată, "para"-literatura de ieri se va grăbi să traseze noi "frontiere", în aşa fel încît procesul socialmente creativ al experienţei estetice, nutrit din contrazicerea normei canonizate, din deviere, negaţie, subversiune, distanţare, va rămîne şi de aici înainte de partea a ceea ce, prin excludere, va prelua automat rolul "para"-literaturii. Nimic mai relevant în acest sens decît textele celui mai inteligent critic al aşa-zisei *Kunstperiode*, Heinrich Heine, texte a căror apartenenţă de "gen" – scrisori, eseuri, foiletoane, memoriale de călătorie – şi "structură" – un anume fragmentarism, întreţinut inclusiv în lirică de forţa destructivă a *Witz*-ului – la o asemenea "para"-literatură crează dificultăţi serioase exegezei tradiţionale, credincioasă "canonului": aceea de a recunoaşte, în faţa şocului capodoperei, artificiul unor "frontiere" care, utile poate la ordonarea formelor literare, sînt neavenite în orizont axiologic. Mutaţia funcţională întreprinsă şi probată de Heine prin deliberata răsturnare a criteriilor operative de "producere" a textelor – vezi faimoasa reţetă a foiletonului, alternînd "haotic" şi cu efect de distanţare garantat observaţia realistă, analiza, inserţia lirică, reminiscenţa parodică, reflecţia filosofică, dialogul, etc. – anticipează cu o uimitoare luciditate proiectivă acea cale a insurgenţei "permanente" a Esteticului ce va culmina cu aversiunea avangardistă faţă de mitul organicităţii operei "de artă" ca "re-prezentare" a Realului, şi, în plan teoretic, cu noul autonomism postulat de Adorno, menit a prezerva, în

confruntare cu ofensiva "afirmativă" a industriei culturale, negativitatea şi, prin ea, valenţa eliberatoare a experienţei estetice: "separîndu-se de praxis, arta devine matrice a praxisului social". Este aceeaşi schimbare de semn pe care o recomanda şi Brecht actorilor atunci cînd explica mecanismul "dez-iluzionist" al unei reprezentaţii demascate ca re-prezentaţie, ca joc de-a re-prezentarea, ca *altceva* decît o realitate pur şi simplu "reflectată", copiată; "prin prelucrare artistică, – spune autorul *Operei de trei parale*, – realitatea trebuie în totalitate modificată, pentru ca doar astfel să fie recunoscută ca modificabilă şi tratată în consecinţă". La cealaltă extremă, clişeizarea şi epigonizarea modelului "artistic" pare inevitabilă în era reproductibilităţii tehnice a operei "de artă", care, privată de *aura* unicităţii, transformată în marfă, îşi mărturiseşte implicit latenta-i condiţionare ca fals panaceu, instrument afirmativ al agresivităţii şi ostilităţii Realului, şi de aceea inapt să mai iniţieze de la un moment încolo procesul productiv al experienţei estetice. Respectabilitatea pe care o pretinde prin simptomatica practică a unui "realism" fotografic, întrecîndu-se într-un "academism" frizînd nu rareori deriziunea, se trădează lesne prin insistenta suprasolicitare a imaginarului pînă la schema compensatorie cea mai primitivă şi uşor accesibilă, lipsită de "spaţiile vide" ce stimulează, prin alteritatea cu care îl confruntă pe cititor, capacitatea sa interogativă şi nu mai puţin productivă. În imobilismul şi conformisul ei structural, această "literatură" excelează în a reproduce norme estetice deja convenţionalizate, oferă experienţe gata digerate, în scenarii cu întrebări şi răspunsuri standardizate, împlinind la scară industrială – romanele unui Johannes Mario Simmel, de pildă, au atins pînă azi un tiraj total de 65 milioane exemplare – acea misiune de a reconcilia, după expresia lui Marcuse, ireconciliabilul şi de a justifica nejustificabilul, pînă la a deveni ele însele pe această cale mijloace de represiune. "Para"-literatură? A ceda tentaţiei terminologice şi a construi astăzi, chiar şi pe tipar invers, alte "frontiere", ni se pare, după toate cele înşirate, o soluţie riscant de uşuratică. Ca indicator fidel al *literarităţii*, experienţa estetică are la îndemînă toate mijloacele de a denunţa impostura altfel decît prin norme şi dogme. Cît despre *kitsch*, aceasta-i deja altă poveste.

Un cuvînt doar şi despre songurile berlineze ale anilor '20-'30, asupra cărora timpul şi spaţiul nu mi-au îngăduit, din păcate, să mă

opresc cum se cuvenea şi cum, iniţial, îmi propusesem. Condiţia lor..."para"-literară, ca simbioză necesară pînă la intercondiţionare între muzică şi text, melodioasa lor facilitate de şlagăr ieftin, neliniştitoare însă prin acel murmur (sau uruit) în surdină, uneori exploziv, ce se lasă perceput ca semn al frămîntării veacului, "culinaristica" lor popularitate la publicul burghez şi snob, combinată "pe picior de război" (după expresia lui Brecht) cu didacticismul apăsat de satiră pînă la violenţă, fascinează printr-un balans hazardat, deseori instabil, între poli ce îndeobşte se exclud, printr-o curajoasă echilibristică pe o "frontieră" pe care negativitatea o forţează provocator, insinuîndu-se printre clişeele amuzamentului afirmativ. Este, dacă ne gîndim bine, calea cea mai expusă pe care infinitezimala chimie a experienţei estetice o poate alege spre a converti negativitatea în valoare "pozitivă", acea cale a "urii izvorîte din iubire", pe care o revendica Tucholsky într-un faimos eseu din "Weltbühne" în numele unei întregi generaţii de intelectuali – "literaţii", cum îi denumea cu o nuanţă uşor dispreţuitoare *establishment*-ul epocii, cu nedisimulată iritare vizavi de boema lor "criticistă", aparent nimănui folositoare, iar lor cu atît mai puţin. Dar nu cumva oare aici, pe teritoriul restrîns al acestui prea avansat avanpost de "frontieră", îşi află *literaritatea* izvorul ei mai pur şi mai cristalin, pentru că înnoitor? Cu cuvintele aceluiaşi Tucholsky: "Wir müssen erst dem Alten fluchen/und dann nach gutem Neuen suchen".

Pentru o nouă strategie comparatistă

Nu fără o apăsată nuanță provocatoare, Adrian Marino lansa în prefața *Carnetelor europene*, însemnările sale de călătorie din 1976, un termen a cărui semnificație depășea, vezi bine, domeniul pur turistic; "complexul Dinicu Golescu", pe care învățatul român și-l asuma pentru a-l învinge, ar fi, după el, "infuz în întreaga conștiință culturală română modernă", caracterizînd, în tiparele fixate parcă odată pentru totdeauna de voiajatul boier valah, complicata relație spirituală dintre "noi și Europa": "conștiința unei deosebiri foarte variabile de civilizație, cultură, standard economic, moravuri, permanenta comparație critică, impuls de mare progres și reformă prin imitație și emulație, în spirit profund patriotic". Reluînd ideea lui Adrian Marino, Mircea Martin va glosa chiar pe marginea a ceea ce el numește, *mutatis mutandis*, "«complexele» culturii și, cu deosebire, ale literaturii române", pe care, cu o fervoare aproape programatică, le definește drept "complexe" ale *integrării* lor europene și, totodată ale *specificării*, "ale afirmării unei diferențe specifice în cadrul genului proxim rîvnit". Indiferent cum îl numim, interesul istoriografiei și teoriei noastre literare pentru raporturile, convergente sau divergente, cu realitățile spirituale ale continentului a fost dintotdeauna viu și constant; mari dezbateri de idei și cărți nu mai puțin mari au căutat să le clarifice, efort căruia i s-au dedicat spirite alese, de la Kogălniceanu și Bălcescu pînă la Iorga, Ibrăileanu, E. Lovinescu. Nu vom stărui acum asupra resorturilor adînci, de natură istorică, psihologică, sociologică, ce au direcționat obsesiv tematica unei culturi precum cea românească, determinată nu de puține ori, așa cum bine observa odată Sorin Alexandrescu, "să se gîndească pe sine în termenii, uneori înguști, ai supraviețuirii". Sincronizarea cu realitățile culturale ale Europei (în primul rînd occidentale) după cele cîteva secole petrecute în orizonturile ortodoxiei slavone, dar totodată

prezervarea unui caracter național apărat împotriva tuturor vicisitudinilor – iată constantele (dacă nu chiar extremele, atunci cînd una a tins a elimina pe cealaltă) unui travaliu comparatist prin excelență, actual și astăzi, poate mai mult decît oricînd.

Pentru o soluție de echilibru între cei doi poli mai sus citați pledează întreaga operă teoretică și critică a lui Adrian Marino, afirmată și recunoscută astăzi pe marea piață a schimburilor internaționale de idei ca o voce distinctă și, de ce nu, simptomatică pentru ambițiile și întreprinderile unei *școli românești* de literatură comparată. Este deasupra oricărei îndoieli faptul că o reală preocupare pentru destinele culturii românești străbate înainte de toate lucrările lui Adrian Marino; temeinice demonstrații de virtuozitate teoretică, întreprinse la înălțimea unei tensiuni ideatice permanent alimentate de o informație uriașă și de o uimitoare capacitate în același timp sistematică și mobilă, analitică și sintetică, ele conțin insistente referiri, ce sînt totodată și delimitări polemice, la prezentul studiilor noastre literare. Autorul monumentalului *Dicționar de idei literare* exprimă în peisajul nostru literar una din cele mai decise opțiuni pentru o metodologie riguroasă și solid articulată teoretic a actului critic, pentru eliminarea arbitrariului subiectivist, a judecății impresioniste, "spectaculoase" dar întîmplătoare, și de aceea, voit sau nu, conjuncturale, pentru redefinirea în spirit științific-obiectiv a însuși raportului dintre literatură și interpreții ei. Nu credem a greși în presupunerea că, biograf și exeget al lui Al. Macedonski, Adrian Marino s-a îndreptat către domeniul teoriei literare atunci cînd a constatat la modul acut insuficiența și inconsistența cadrului pregătitor necesar pentru o activitate critică într-adevăr probă și competentă. O funciară suspiciune vizavi de rețetele facile ale monografismului i-a sugerat, credem, aprofundarea mecanismelor funcționale ale criticii literare, după care nevoia de a decela în complexul acesteia comandamentele epistemice ale epocii i-a suscitat interesul pentru conceptul de *modern* (*modernism, modernitate*), interes dublat de imperativul ordonării tuturor "ideilor literare" de bază într-un dicționar teoretic monumental; obstacolele tehnice specifice ale unei atari întreprinderi au determinat, la rîndul lor, aplecarea sa asupra hermeneuticii, ca și încercarea de a elabora o metodologie adecvată criticii ideilor literare, pentru ca "aplicația" la opera științifică a lui Mircea Eliade să readucă

în prim plan meditația asupra raporturilor Orient/Occident, național/internațional și, în general, asupra condiției actuale a comparatismului. Din aproape în aproape, de la *Introducere în critica literară* și pînă la *Critica ideilor literare*, el a îmbinat efortul de a depăși succesivele obstacole epistemologice și metodologice cu aspirația constantă către construcția critică solidă și sistematică, pretinzînd o pasiune ideologică și speculativă pe măsură. Citim în *Critica ideilor literare* că "«interpretarea» nu constituie un obiectiv facultativ al criticii, ci unul strict metodologic, fundamental", că "esențială, între toate, este întoarcerea metodică, programatică, la text, înapoi la text, la lectura atentă, minuțioasă, a textelor", că "preocuparea «interpretării corecte», a adevăratei interpretări a textului literar constituie cu atît mai mult o acțiune eminamente hermeneutică", și, în fine, că "de la o anumită etapă operațiile hermeneutice încep să fie asimilate criticii literare, în aceeași măsură în care critica literară începe să aparțină, sub o formă sau alta, în mod programatic hermeneuticii". După decenii de dominație a criticii "originale", "creatoare" în sens beletristic, Adrian Marino este dintre cei care subliniază primatul revenirii la menirea inițială a comentariului critic: descifrarea, înțelegerea, interpretarea originară, precisă, corectă, luminarea sensului "legitim" al textului. În buna tradiție a lui Dilthey și Heidegger, Gadamer și Bultmann, hermeneutica înseamnă pentru Adrian Marino, ca și pentru un Peter Szondi sau Paul Ricoeur, "o formă și o metodă a criticii literare necesară și imanentă întregului proces critic cu care se identifică".

Or tocmai asemenea voință de înnoire conceptuală presupune, odată cu implicita "sincronizare" și adaptare la un orizont teoretic formulat deja, în cadre specifice, într-un alt timp și în alte spații spirituale, o foarte delicată auto-clarificare vizavi de locul propriului demers în acest context mai mult sau mai puțin internaționalizat. Socotindu-se deopotrivă *român* și *european*, Adrian Marino nu găsește în această alăturare nici cel mai neînsemnat sens dilematic, pornind de la evidența unor tradiții europene de profunzime ale spiritului românesc, de la participarea incontestabilă a românilor la ridicarea edificiului comun al civilizației europene. Procesul dialectic, incitant către sincronizare și, în același timp, către delimitarea propriilor coordonate, se desfășoară în limitele unei normalități obiective, de

vreme ce spiritul critic, de care Adrian Marino nu înțelege să se despartă nici o clipă, "tinde să opereze în permanență distincția necesară între util și inutil, favorabil și nociv, fecund și steril, formă goală și conținut real". Contînd pe cunoașterea și stăpînirea legilor "difuziunii", el nu concepe comunicarea, dialogul, decît în întregul lor, ca proces în ambele sensuri; firescul receptării valorilor universale se completează cu nu mai puțin firescul promovării valorilor românești autentice ca valori europene și universale, ceea ce echivalează cu respingerea și depășirea oricăror forme de provincialism cultural. Misiunea pe care și-a asumat-o în această direcție Adrian Marino, cu o dăruire mergînd pînă la identificare, își întregește sensul prin comparația cu "mesianismul" de tip pașoptist, cu tensiunea zbaterii, dramatice uneori, pentru a impune Europei o constelație spirituală "nu marginală, ci marginalizată de istorie". El însuși , prin volumele, studiile și conferințele sale, prin revista căreia i-a imprimat ținută, rigoare și prestigiu, s-a dovedit un mesager de marcă al intelectualității românești în viața spirituală a Europei contemporane, asumîndu-și un *militantism* programatic (de aceeași sorginte romantică) atît în obiectivele sale teoretice și în practica interpretativă, cît și în angajamentul său personal pentru cauza integrării și participării culturii românești la universalitate. Studiind de pildă *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Adrian Marino își mărturisea cel puțin două scopuri: acela de a oferi un model concret de hermeneutică a ideilor, de hermeneutică a hermeneuticii, așa cum a fost el schițat, – în abstract, – de lucrarea din 1974 pe de o parte, dar și de a înfățișa un sistem metodologic perfect coerent și articulat, situînd gîndirea românească într-o "avangardă" a studiilor culturale și literare pe plan universal pe de altă parte. Din nou, așadar, se împletesc într-o semnificativă complementaritate meditația teoretică lucidă, obiectivă, ferită de entuziasme neofite, – căci este vorba de o "carte de hermeneutică, scrisă în spirit hermeneutic, după o metodă hermeneutică", – cu opera de "inițiere" în tradiția hermeneutică românească, cu pledoaria *militantă* împotriva "beletrismului creator" și pentru "o metodă concretă, obiectivă, întemeiată pe primatul textului,... pe descifrarea și explicarea metodică a sensurilor și semnificațiilor exprimate sau latente, pe parcurgerea unor circuite convergente de lectură și interpretare, derivate din însăși natura – am spune «ontologică» – a actului critic", cu

credinţa că descoperirea şi sistematizarea hermeneuticii lui Mircea Eliade este în măsură "să aducă o contribuţie importantă la deprovincializarea culturii şi gîndirii critice româneşti, la scoaterea sa din neesenţial şi periferic".

Aceeaşi preocupare pentru o mai dreaptă şi mai obiectivă viziune asupra raporturilor culturii române cu impulsurile venite din exterior se profilează şi în studiile pe care Adrian Marino le consacră unor momente din istoria literară românească, unele dintre ele reunite în volumul *Littérature roumaine – littératures occidentales. Rencontres.* În haina *militantă* pe care ţine să o însoţească *sine qua non* un comparatism dezbărat de metehnele pozitivismului, autorul reia aici teza sa de bază cu privire la evoluţia modernă a literaturii române, pe care o consideră drept un proces concordant sincronizării ei cu literaturile Occidentului, aceasta însă într-un cadru specific, în ritmuri şi direcţii de dezvoltare particularizate. Echilibrul dintre cele două poziţii extreme, care, după cum se ştie, şi-au revendicat nu de puţine ori dreptatea exclusivă, nu este în cazul lui Adrian Marino unul de circumstanţă, menit pur şi simplu să-i "împace" atît pe modernişti cît şi pe tradiţionalişti. Terenul demonstraţiilor sale predilecte – programele şi ideile literare devansînd opera – favorizează conturarea distinctă, la egală şi polemică distanţă faţă de ipoteze anterioare, radicale într-un sens sau altul, a unei "a treia căi", întemeiată pe o logică nerestrictivă, deschisă, firească, a interrelaţiilor dintre literaturi şi străină de supralicitările imitaţiei sau, la antipod, ale izolării; "literatura universală, afirmă Adrian Marino, este totalitatea «marilor» şi «micilor» literaturi din Est şi din Vest: în consecinţă, ele se confundă cu Literatura pur şi simplu, fără adjectiv."

Elaborarea unei alte strategii a cercetării comparatiste porneşte pentru Adrian Marino de la "regîndirea" tuturor vechilor concepte, unele dintre ele transformate în dogme sau clişee de însuşi progresul metodologic pe care, ca produse ale unei anumite etape istorice în evoluţia gîndirii teoretice, – de regulă pozitivismul, – nu l-au mai putut urma. Obiectul, metoda, terminologia ar trăda o profundă criză "internă" a disciplinei, marcată încă de la naştere de acea "controversă fundamentală pozitivism-istorism pe de o parte, care postulează studiul «raporturilor faptice» ca domeniu exclusiv al comparatismului, şi, pe de altă parte, de demersul literar, critic şi valorizant, care admite,

pretinde chiar, comparaţii fără raportări istorice, ca şi generalizări şi judecăţi de valoare". De la primatul "faptului" la cel al "textului" şi al "structurilor" sale specific literare, disciplina comparatistă va trebui să reformuleze însăşi raţiunea *comparaţiei* propriu-zise, ce s-ar putea întemeia pe o viziune internaţionalistă şi universalistă a literaturii, a invariantelor sale, a problemelor ei fundamentale ca "raporturi şi structuri literare identice, analoge sau omologabile". Universalitatea însăşi se află integrată în fond în acele "invariante" universale ale literaturii, componente ale unei "scheme operative" şi sistematice, avînd drept trăsătură distinctivă "permanenţa, constanţa, recurenţa şi deci, universalitatea". Semnificativă ni se pare în această radicală tentativă înnoitoare maniera echilibrată în care Adrian Marino înţelege să-şi însuşească în propria-i raportare la Vechi tezele hermeneuticii pe care o profesează: relaţia dintre constanţă şi variaţie exclude creaţia *ex nihilo*, şi, în definitiv, se întreabă teoreticianul, "dacă există universalii culturale şi lingvistice, de ce n-ar exista şi universalii poetice şi literare?" Ezitarea de a anula pur şi simplu, în ciuda tuturor obiecţiilor, suportul *comparatist* al preconizatei teorii a literaturii subliniază în fond o continuitate al cărei "nominalism" se dovedeşte în ultimă instanţă unul "operator", căci fixează "adevărate realii în stare inefabilă". Aceasta n-ar trebui să însemne cîtuşi de puţin un "refuz global al istoriei", cît o reaşezare a relaţiei dintre componenta istorică şi cea estetică a faptului literar, cea dintîi nemaifiind socotită drept dominantă, ci doar cadrul în care se plasează valorile. "Trebuie să situăm opera literară şi experienţa ei estetică în chiar centrul demersului comparatist: analiza operelor literare şi a «gusturilor»". Cale de acces către stiluri şi structuri, istoria literară urmează a fi "cuplată" cu reflecţia critică, căci, în ultimă instanţă, ţelul noului comparatism nu poate fi decît să "aprofundeze, să consolideze, să nuanţeze impresia sensibilă, emoţională, produsă de operele literare". Degajat de primatul dogmatic al istorismului şi al "raporturilor faptice", comparatismul este redescoperit de Adrian Marino în starea sa genuină, ca "act critic" prin excelenţă, în înţelesul romantic conferit de fraţii Schlegel şi Novalis, ca dialectică a spiritului liber, asociativ şi disociativ pe spaţii largi, în acea infinitate a deschiderii întemeind "poezia universală şi progresivă", invocată de faimosul fragment 116 din *Athenäum.* Perspectiva enciclopedică pe care dimensiunea *cu*

adevărat universalistă o conferă tezaurului cumulat prin ceea ce exegetul numeşte "convergenţă generalizantă" este ameţitoare, iar involuntara asociere pe care o sugerează cu bagajul totalizant al "spiritualităţii umaniste", întrupînd într-o simfonică simultaneitate de epoci, opere, date şi cunoştinţe "jocul cu mărgelele de sticlă" din Castalia lui Hermann Hesse, îi dezvăluie, dincolo de programul "ştiinţific" propriu-zis, substanţa utopică şi (neo)romantică. Întocmai precum în ceremoniile sacerdotale din "provincia" lui Josef Knecht, deziderattul cardinal al "jocului" constă în a desluşi în spatele pestriţului tablou ce-l oferă suma tuturor particularismelor o ordine superioară, spre care tinde prin abstractizare; sondajul fenomenologic, "eidetic", reglementat ca traiect hermeneutic, îmbină într-o fecundă complementaritate extensia ascendentă a privirii cu descripţia reducţionistă şi schematizantă, vizînd "semnificaţia imanentă", "validitatea intrinsecă" a unei construcţii ce-şi mărturiseşte concomitent condiţia "fragmentară, provizorie, perfectibilă". Această stare de "balans" între libertatea şi regulile jocului marchează finalmente însăşi conştiinţa de sine a teoriei literare, constituită astfel prin trecerea "pragului" comparatist: ipotetică, relativistă, tolerantă, ea nu-şi revendică vreo autoritate normativă ori substanţialitate ontologică, ci, paradoxal, îşi extrage legitimitatea ca expresie a temporalităţii conservate de *Zeitgeist*, de "aerul ideologic al epocii noastre".

De altfel, teritoriul predilect pe care se verifică acest du-te-vino al spiritului între *eveniment* şi *document* este cel al *invariantelor*, socotite de Adrian Marino drept elemente de bază, stabile şi permanente, ce întemeiază o teorie a literaturii. A le identifica şi fixa presupune o implicită opţiune definitorie; între "realismul" dogmatic şi "nominalismul" extrem subiectivizat Adrian Marino alege o a treia cale, asimilabilă celei denumite de Siegfried J. Schmidt în a sa ştiinţă "empirică" a literaturii "realism constructiv", modalitate raţionalistă de a mijloci între individual şi general, între concret şi abstract, între limbaj şi cod. O explorare fenomenologică a *literarităţii* nu se poate lipsi de un asemenea demers riguros, urmărind recurenţa şi permanenţa, ceea ce, în cazul de faţă, nu echivalează cîtuşi de puţin cu instituirea unui sistem logocentric monologic, "substanţialist", atîta vreme cît Adrian Marino nu pregetă să sublinieze condiţia istorică şi valoarea metodologică de "interpretant" a respectivelor invariante. "Categoriile literare în frunte cu invarianta n-au realitate decît la nivelul conceptelor, din moment ce structura şi finalitatea lor euristică...urmăresc scopuri teoretice şi metodologice ce ţin de natura conceptului: reprezentare mentală, abstractă şi generală care sintetizează realitatea sensibilă". Literatura constituie ea însăşi un fenomen istoric, cu o evoluţie ce a adăugat succesiv straturi ale Noului – "diferenţe" a căror asimilare a nuanţat şi diversificat imaginea robot a literarităţii pînă la polivalenţa ei actuală, atît de dificil de reconstruit. Metoda cu adevărat comparatistă pe care Adrian Marino o schiţează şi o recomandă, metodă care, în locul celei "vizînd adevăruri universale, date odată pentru totdeauna", încearcă să probeze doar "posibilitatea universală a adevărurilor", – se revendică în fond de la preceptele aceleiaşi hermeneutici care, prin teoremele "implicării în situaţie" şi ale "dialogismului", a iniţiat două din direcţiile cele mai "în vogă" ale unei poetici istorice: estetica receptării şi teoria "intertextului".

Debarasată de definiţiile şi conceptele pozitiviste şi istoriste, cercetarea va avea în vedere opera şi operele literare în toate conexiunile lor extrinseci şi intrinseci, concentrîndu-se în egală măsură pe cele trei momente ale descrierii, interpretării şi evaluării. Este şi motivul pentru care ordinea tradiţională a situării operelor unele faţă de celelalte în funcţie de unicele criterii istoriste ale timpului şi spaţiului se pretinde a fi revizuită; vechiul concept de *Weltliteratur* nu face decît să consacre un univers fragmentat în ierarhii artificiale, constituite după gradul de apropiere de un canon clasicist şi europencentrist, între care comunicarea presupune o instanţă superioară şi un martor inferior, un emiţător şi un receptor, influenţă şi imitaţie. Acestui tablou fixist Adrian Marino îi opune o concluzie rezultată din chiar noua ordine comparatistă a structurilor prin excelenţă literare: *Weltliteratur* înseamnă în primul rînd "comunitatea tuturor literaturilor trecutului şi prezentului, oricare le-ar fi tradiţiile, limba, dimensiunile istorice şi localizarea geografică. Prin intermediul lecturii simultane a prezentului, toate literaturile sînt solidare, actuale, contemporane, în sensul cronologic şi spiritual al termenului". Între universalitate şi specificitate, între o "internaţională a capodoperelor" şi criteriile particulariste ale literaturilor naţionale, Adrian Marino propune o foarte mobilă dialectică, în acelaşi timp *militantă*, – în favoarea unei "coexistenţe" ce implică dubla eliminare a "imperialismelor" literaturilor

"mari" şi a "provincialismelor" naţionaliste ale literaturilor "mici", – şi *optimistă*, într-un sens destul de apropiat de cel invocat de abatele Prévost, cînd descria idealul "cetăţii universale" a literaturii: "Rassembler en une seule confédération toutes les républiques particulières dans lesquelles la République des lettres est divisée jusqu'à ce jour".

Etapele modernizării literaturii române sînt de aceea urmărite în dubla lor valenţă a "europenismului" şi totodată a specificităţii lor naţionale, fiecare moment, – începînd cu epoca "luminilor" şi pînă la avangardă, – constituind în sine o sinteză originală, rezultat al unei acţiuni de *re-modelare* pe coordonatele proprii, alimentate de o bogată tradiţie autohtonă. Dialectica internă a evoluţiei culturii noastre nu poate fi concepută în afara contactelor, normale, şi fără doar şi poate fertile, cu marile curente literare şi de idei ce au străbătut istoria spirituală a continentului, tot aşa cum nici "ruptura" bruscă între epoca modernă şi epocile anterioare, inclusiv tezaurul folcloric, nu constituie un model plauzibil. *Modernism, sincronism, specific naţional* reprezintă în procesul literar concret, arată Adrian Marino, concepte inseparabile; argumentele de ordin faptic, rod al unei minuţioase cercetări a surselor, se organizează într-o "ordine sistematică", substanţială şi semnificativă, singura capabilă să definească şi să clarifice, într-un demers obiectiv, adevăratele raporturi ideologice, literare şi spirituale ale fiecărei perioade în parte şi, nu mai puţin, ale ansamblului. Desigur, un cadru teoretic adecvat şi concomitent "dinamic" şi "combativ" favorizează lectura aplicată a textelor, condusă de o "idee directoare", de o schemă de bază documentată şi ferm articulată, căci renovarea de structură a disciplinei comparatiste, transformarea ei dintr-o investigaţie doar erudită într-o hermeneutică, reprezintă şi ea, în concepţia cercetătorului român, o condiţie esenţială pentru a evidenţia dinamica reală a relaţiei dintre receptivitate şi permanenţă, definitorie pentru cultura românească.

Infuz tuturor acestor "aplicaţii" cu caracter mai mult sau mai puţin demonstrativ, eşafodajul teoretic pe care se întemeiază tezele lui Adrian Marino se contureazā treptat prin confruntarera şi delimitarea tot mai manifestă de conceptele comparatismului tradiţional. Afinităţile pe care şi le descoperă cu *militantismul* unui Etiemble, care, de la propoziţia sa provocatoare *Comparaison n'est pas raison* n-a încetat să pună în discuţie pînă la contestaţie viziunea "sorbonardă", didacticistă şi conservatoare, asupra menirii şi eficienţei disciplinei, pot fi privite, desigur, şi din unghiul raporturilor particulare ale autorului român cu un sistem de noţiuni relativ coerent, produs asimilabil şi fără îndoială asimilat al unui "exterior" cu vădite valenţe modelatoare. E important să descifrăm nuanţele acestei foarte pronunţate adeziuni, pentru că, mărturie în filigran asupra situării lui Adrian Marino faţă de un reper asumat într-un nou efort de modernizare şi sincronizare a studiilor teoretice româneşti, se poate proba în definitiv, – prin însăşi implicarea subiectivă a criticului, – eficienţa practică a convingerilor profesate cu atîta insistenţă. Or absenţa oricărei "anxietăţi a influenţelor" (pentru a utiliza plasticul termen al lui Harold Bloom), firescul şi dezinvoltura cu care Adrian Marino se apleacă asupra operei teoretice a lui Etiemble impun din capul locului o cu totul altă manieră de a proiecta o asemenea adeziune; din necondiţionată "admiraţie", din programată predispoziţie la "imitaţie", ea devine, dimpotrivă, o cale de a consacra, în cea mai bună tradiţie hermeneutică, primatul conştiinţei receptoare, ca *solidarizare* în condiţiile unei desăvîrşite şi fertile egalităţi între cei doi poli ai dialogului. Ca şi în cazul relaţiei cu opera lui Mircea Eliade, ne aflăm în plină problematică a creativităţii hermeneutice; ca şi atunci, Adrian Marino lasă să se înţeleagă că acea "luciditate simpatetică" de care vorbeşte Eliade (la Gadamer "fuziunea orizonturilor") se potriveşte propriei afinităţi cu materia studiată, excluse fiind "reconstrucţia neutră" sau, la antipod, "interpretarea subiectivă". "Soluţia coincide cu cea oferită de obiectul, textul interpretat. Ea însă ne aparţine întrucît se configurează în spiritul nostru [...]. Este vorba de o adevărată sinteză intelectuală şi simpatetică, raţională şi existenţială, o întrepătrundere, asimilare, totalizare de semnificaţii". Întrebarea dacă aceştia sînt "adevăraţii" Eliade sau Etiemble ar putea părea legitimă, cu atît mai mult cu cît Adrian Marino declară că "«altcineva» poate ajunge la o altă «sistematizare»... ştiut fiind că orice creaţie (inclusiv hermeneutică) este prin definiţie «deschisă», individuală, irepetabilă". Dar la nivelul dialecticii latente a cercului hermeneutic, "«obiectivitatea» şi «subiectivitatea» devin indisolubile, angrenate într-o interacţiune organică, operă de participare şi colaborare. Obiectivitatea este subiectivizată, subiectivitatea este obiectivizată: educată, erudită, orientată de concepte directoare şi metodologice; subiec-

tivitate totuşi". Eliberată de orice "complexe", angajarea lui Adrian Marino pentru renovarea utilajului comparatist nu-l invocă pe Etiemble drept "alibi", drept referinţă "de autoritate", menită a-i justifica opţiunea, ci şi-l revendică drept aliat firesc, eventual mai bine "plasat", vizavi de adversarii de idei comuni; a-l prefera pe Etiemble şi, odată cu el, comparatismul său "marginal şi contestatar" doctrinei semi-oficioase a unor Baldensperger, Paul van Tieghem, J.-M. Carré, M. F. Guyard sau Marcel Bataillon înseamnă, la scara comparatismului românesc, nu o rocadă a "maeştrilor", cît o schimbare calitativă a unor raporturi atestînd cîndva, ele însele, funcţionalitatea mecanismului conceptual favorit *influenţă-imitaţie*. În sensul aceluiaşi proces calitativ, Adrian Marino nu pregetă să citeze, atunci cînd i se iveşte ocazia, contribuţiile unor Tudor Vianu, Paul Cornea, Alexandru Duţu etc.

Punctele de vedere ale lui Adrian Marino respiră o fermitate străină în aceeaşi măsură de excese şi fluctuaţii; domeniul ales, ca şi programul asumat îi imprimă o austeritate a reflecţiei ce impune şi convinge, încît prezenţa în librăriile străine a cărţilor semnate de Adrian Marino nu mai constituie astăzi un fapt neobişnuit. Criticii şi cercetătorii occidentali au luat deja act de gîndirea teoreticianului şi comparatistului român, căci – ne este dat să citim în mai sus citata prefaţă a *Carnetelor europene* – "în această perioadă de profunde răsturnări de optică şi perspectivă... gestul de independenţă spirituală devine o manifestare organică, expresia firească a unei noi mentalităţi «europene» şi «internaţionale»".

Lectură şi dialog

Este greu de apreciat cît de interesante sau cît de utile ar putea fi pentru un cititor obişnuit al literaturii, fie el oricît de pasionat, lectura unor studii venind dinspre o disciplină deloc nouă la noi, dar care are încă darul să contrarieze, şi nu doar pe amatori, chiar de la auzul denumirii sale: *ştiinţa literaturii*. Alăturarea de termeni, unul sugerînd rigoare, metode, tehnicism, cuantificări, celălalt ficţiune, unicitate, neprevăzut, inefabil, pare unora şi astăzi bizară, dacă nu forţată. Din literatură şi pe marginea ei au făcut "ştiinţă" pozitiviştii, lansonienii, scormonitorii de amănunte biografice, sau, cum e cazul lui M. Dragomirescu, minţile hipersistematizante şi hiperdogmatice – cel puţin aşa sună clişeul în circulaţie. Dacă în cultura noastră am avut şansa unor strălucite spirite ce s-au îndeletnicit cu comentarea literaturii nu e mai puţin adevărat că modelele sugerate de aceştia, modele de o extraordinară percutanţă şi stabilitate, recomandă cu totul altceva decît asceza procedurală a *ştiinţei*, ba din contra, cultivă tipul criticului cu secrete ambiţii beletristice, capricios în opinie, calofil, tentat să fantazeze pornind de la literatură mai curînd decît să o fixeze în concepte şi structuri. E suficient să ne gîndim la "suprafaţa de şoc" a unor personalităţi ca E. Lovinescu şi G. Călinescu în comparaţie cu cea a unor contemporani nu mai puţin valoroşi, de talia unor M. Dragomirescu şi Tudor Vianu, la şcoala pe care volens-nolens primii au făcut-o, la faptul că mulţi critici din ziua de azi gîndesc în tiparele deschis revendicate de la maeştri şi nici nu concep că ar putea-o face altfel. Între foileton şi analiza tehnicistă a unui text, între eseul biografic şi aparatul critic al unei ediţii, priorităţile în interes şi ecouri par a fi fost demult tranşate, aceasta fără a mai pune la socoteală alergia unora, mergînd pînă la intoleranţă, faţă de manifestări critice suspecte cîtuşi de puţin de scientism.

Profesor de istoria literaturii române la Universitatea din București, Paul Cornea reprezintă de aproape trei decenii o referință stabilă și serioasă pentru tot ceea ce înseamnă cercetarea gîndirii și culturii românești în prima jumătate a secolului al XIX-lea, perioadă pe care a studiat-o cu deosebire și căreia i-a dedicat o lucrare fundamentală, astăzi indispensabilă tuturor cercetătorilor în domeniu: *Originile romantismului românesc* (București, Ed. Minerva 1972). O investiție filologică de excepție, mergînd pînă la colaționare de manuscrise și identificare de autori, – e binecunoscută, de pildă, contribuția decisivă a profesorului Cornea la atribuirea *Cîntării României*, – a fost însă permanent dublată în cărțile și studiile sale de reflecția metodologică, concretizată în efortul asiduu de perfecționare și rafinare a instrumentarului teoretic, "științific", al investigației. Este și motivul pentru care orice panoramă a teoriei literare românești de după 1960 va trebui să ia act de preocupările lui Paul Cornea consacrate sociologiei culturii, istoriei mentalităților, comparatisticii, acele domenii a căror aprofundare a garantat în ultimă instanță coerența interioară conferită de exegeza sa materialului "brut" de istorie literară. O parte din aceste cercetări, strînse în volumul *Regula jocului* (1980), au relevat rezultate și concluzii pe deplin "sincrone" cu teme aflate nu mai puțin la ordinea zilei pe plan internațional, fapt omologat de altfel și prin prezența aproape constantă a profesorului Cornea la congrese și colocvii unde s-a făcut ascultat cu luare aminte de specialiști străini din toate generațiile. Respectivele texte apăruseră inițial în reviste "științifice" de restrînsă circulație, sau constituiseră comunicări susținute în cadrul unor reuniuni, deasemenea "științifice", pe plan național sau internațional. Desigur însă că nu doar eleganța și claritatea deosebită a expresiei critice, traduse într-o comunicativitate superior didactică, virtuți pe care le regăsim în *Regula jocului* și care se asociază dealtfel oricărei prezențe a profesorului Cornea, reprezintă argumentul esențial ce recomandă această formulă unitară, destinată editorial unei raze de acțiune mult mai întinse, reunind cercetări cu o alură mai mult sau mai puțin tehnicistă întreprinse de-a lungul a doisprezece ani. Înțelegem în subtextul acestui demers credința autorului în "posibilitatea științei, în instaurarea unei ordini care să regrupeze diversitatea formulelor, aparent ireductibile", dar și în necesitatea de a statua, dincolo de cercurile specialiștilor, o altă imagine asupra

fenomenului literar decît cea oferită în mod curent de critica eseistică: o perspectivă globală și accesibilă asupra mecanismelor constitutive, asupra limitelor și domeniilor de interferență ale acestuia într-un context al socialității fără de care însăși ideea de literatură nu e de conceput. El mizează pe maturitatea de gîndire și apetitul teoretic al cititorului de azi, direct proporționale cu cantitatea și calitatea informației de care dispune el acum în comparație cu corespondentul său din perioada interbelică sau din deceniile șase și șapte, pe deschiderea și chiar pe o anume solicitare latentă în direcția științificizării demersului exploratoriu "prin înlăturarea filozofării, purificarea aparatului conceptual de determinările vagi și abstracte". Faptul că aiurea raporturile de forțe dintre eseu și "știință" sînt altfel echilibrate decît la noi (se înțelege, în favoarea "științei"), nu conduce la vreun apel pentru "deprovincializare" printr-o iluzorie "sincronizare"; în fond, *știința* literară românească a cunoscut, chiar dacă în umbra eseisticii, o existență constantă și nu de puține ori s-a fructificat în opere admirabile. Gîndirea *provincială* nu ține neapărat de distribuții geografice iar *deprovincializarea*, așa cum o revendică și o practică (eficient) în cercetarea literaturii Paul Cornea înseamnă recuperarea, din interior, a unei altitudini competitive în primul rînd cu progresele mult mai spectaculoase ce se pot omologa în alte domenii, înrudite sau nu. Este de aceea explicabilă satisfacția nedisimulată a lui Paul Cornea în fața tuturor tentativelor scientiste din ultimii ani, cu atît mai mult atunci cînd au fost întreprinse de *outsideri*, ce "înțeleg numitorul comun al fenomenalității empirice și nu se sfiesc de tabuurile plasate în diverse răspîntii ale cercetării"; exemplul "de referință" îl oferă "ipoteza incitativă și sclipitoare" a lui Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*, care, subliniază Paul Cornea, "are avantajul asupra altora...că e pledată de un critic care percepe aromele limbii și grațiile scriiturii".

Perspectiva sociologică pe care o adoptă Paul Cornea în *Regula jocului*, îndrăzneață în măsura în care conceptul de "critică sociologică" este asociat de către unii în mod automat exceselor dogmatice ale deceniului al șaselea, urmează o preocupare constantă a istoricului literar în direcția versantului colectiv al fenomenului, a mentalităților ce produc, recepteazǎ și comunică prin intermediul literaturii. Nu ni se pare de aceea cîtuși de puțin întîmplătoare aplecarea sa de dată mai

recentă asupra unui complex problematic de maximă actualitate, adevărată "schimbare de paradigmă", inclusiv în context românesc, în interesul teoretic vizavi de fenomenul literar: efectul şi receptarea operei de către destinatarul acesteia, reper considerat azi decisiv în recunoaşterea şi definirea obiectului artistic. Pornind şi de la un curs special ţinut în faţa studenţilor filologi, profesorul Paul Cornea oferă o primă sinteză românească asupra chestiunii în mai noul său volum apărut la Editura Minerva sub titlul *Introducere în teoria lecturii*.

Fertila conjuncţie dintre perspectivele hermeneutului, semioticianului şi sociologului instruit la izvoarele dialecticii marchează sensibila deplasare de accent faţă de viziunea inerent reducţionistă a fiecăruia în parte într-o observaţie care, în ciuda aparentului ei "bun simţ", fundează întreaga "noutate" a demersului: "Formarea sensului depinde nu numai de ceea ce se spune, ci şi de modul în care cititorul, cu individualitatea lui ireductibilă, înţelege ce e spus". Opţiunea pentru abordarea pragmatică a literarităţii şi, într-un plan mai general, a limbajului, motivează, în fond, însuşi interesul pentru lectură într-o lume în care explozia informaţiei şi multiplicarea circuitelor de acces la ea determină, odată cu avansul democraţiei participative şi restrîngerea monopolurilor logocentrice, o decisivă afirmare a diferenţei, a iniţiativei performative a subiectului. Mefient însă faţă de soluţiile radicale, mereu atent să adopte "procedarea cea mai cuminte", Paul Cornea încearcă să medieze în dilema după dînsul prea tranşantă între reprezentarea sensului ca "depus de autor în structurile textuale" sau, dimpotrivă, "preconizat de cititor pe baza anumitor reguli de semnificare". Pe lîngă distanţa clară pe care profesorul bucureştean nu ezită să şi-o ia şi faţă de excesele pragmaticii, tentată a ignora cu totul dimensiunea sintactico-semantică a raporturilor comprehensive, răspunsul se întrezăreşte în chiar structura cărţii de faţă: *procesul* lecturii, descris în dinamica sa creatoare ca "investire imaginativă", este abordat abia după examinarea prealabilă a parametrilor în funcţie de care se conturează cadrele mai mult sau mai puţin restrictive ale acestuia (textul, lectorul, sistemul codurilor, contextul). Cu alte cuvinte, echilibrul dialectic dintre libertate şi necesitate, – echilibrul pe care regulile îl impun "jocului", – implică o proiecţie "realistă" a valenţei "constructive" a lecturii. De aici şi tentativa lui Paul Cornea de a încetăţeni conceptul de "lector real" ca

pendant dotat "cu o identitate socio-culturală precisă" al "lectorului virtual" sau "implicit", aşa cum îl preconizează un Wolfgang Iser sau un Umberto Eco; legitimitatea unui asemenea obiect de studiu s-ar întemeia, după autor, nu atît pe prospectarea empirică a unor determinaţii sociologice, cît pe evaluarea statutului semiotic al cititorului "de rînd", a cărui "mărturie", deşi inadecvată, "e autentică, relatează nu despre ceea ce ar trebui *să fie* lectura, ci despre ceea ce ea *este* efectiv". Fireşte, necunoscutele de care trebuie să ţină seama o descripţie a traiectului lecturii sporesc astfel, pînă la pericolul de a sabota, practic, orice strădanie modelatoare – precum constată şi Paul Cornea, comentînd multitudinea de factori prevăzuţi în acest sens de Siegfried J. Schmidt şi conceptul său de "situaţie presupoziţională complexă", încît volens nolens recursul la o soluţie generică, tatonată aici pe terenul psihologiei cognitive, devine inevitabilă. Demonstraţia practică pe care autorul o întreprinde cu minuţie accentuează oportun aspectul *procesual*, "de croazieră", al lecturii, esenţial pentru declanşarea experienţei estetice; nu-i împărtăşim însă îndoielile cu privire la calea "speculativă" a filosofiei şi esteticii, pe care, în ceea ce ne priveşte, o preferăm pentru că înlătură din capul locului "iluzia" şi convenţia referenţialităţii perfecte, – aici acceptată prin chiar clasificarea textelor în referenţiale, pseudo-referenţiale şi auto-referenţiale, – şi evidenţiază "deschiderea" funciară, potenţialitatea conotativă (pseudo-referenţială) a oricărui limbaj.

Impune în acest veritabil tratat despre lectură luciditatea teoretică, tradusă într-o rară aptitudine ordonatoare în hăţişul noţional şi terminologic, ca şi în argumentarea logică şi clară, izbutind un efectiv tur de forţă printre concluziile unei imense bibliografii triate şi amendate şi dezlegările proprii, avansate răspicat, fără complexe inutile. Cîştigurile confruntării critice cu alte puncte de vedere sînt importante şi semnificative: o tipologie proprie a codurilor ("imperative", "probabiliste" şi "permisive", cele din urmă caracteristice pentru textele literare), extensia, în opoziţie cu olandezul van Dijk, a principiului "cooperării" dintre textul comunicativ şi cititor la cazul literaturii, rectificări şi completări la modelul codificării literare a lui Fokkema, la schema lui Genette cu privire la variantele intertextualităţii, la sistemul cîmpurilor "de producţie" literară elaborat de Bourdieu etc. Fructuoasă (şi savuroasă) se dovedeşte şi aplecarea "experimentală"

a profesorului ce-şi sondează studenţii cu ajutorul chestionarelor, iar, în intimitate, şi pe sine însuşi, în calitate de *hypocrite lecteur*, "pseudonimul nostru al tuturora". Reţinem, de aceea, nuanţa extrem personalizată a definirii lecturii ca stare genuină a *dialogului*, "mod de a fi cu ceilalţi, un «rendez-vous», un apel captat din nenumăratele care brăzdează eterul, o voinţă de empatie, de smulgere din egocentrism şi insularitate". Întemeierea etică pe care Paul Cornea o dă propriei întreprinderi "ştiinţifice" – "o pedagogie şi o propedeutică" – vizează în ultimă instanţă acea valoare socială a "căutării" novatoare, cu care lectura, ocupaţie şi vocaţie prin excelenţă umanistă, e sinonimă.

Studii de mai mică întindere, reluate în volume, precum *Originea şi funcţionarea unui mit literar. Cazul Alecsandri, Teatrul publicului sau publicul teatrului? (Spre o sociologie a comunicării teatrale în epoca paşoptistă)* sau *Constituirea unui gen. Între "romance" şi "novel": romanul românesc în secolul al XIX-lea*, confirmă resurse interpretative încă neîndeajuns exploatate de istoriografia noastră literară, resurse rezultate din "punerea în valoare a similitudinilor, recurenţelor şi abstracţiunilor". Reuşita practică a demonstraţiilor lui Paul Cornea, căci e neîndoios faptul că ele se adaugă bibliografiei de bază a fiecărei probleme în parte, este dublată însă, ceea ce nu e deloc puţin, de o reuşită metodologică. Autorul deţine formidabilul secret al dozării şi echilibrului dintre informaţie şi interpretare, dintre empirie şi teorie. Chiar pentru perioade încă insuficient acoperite de instrumente de lucru adecvate (bibliografii, ediţii şi monografii critice, dicţionare etc.) documentarea istoricului literar, blindat cu concluzii ale unor anchete şi statistici efectuate pe cont propriu, este fără cusur; cu aceeaşi curiozitate (aş numi-o chiar aviditate) intelectuală, teoreticianul reuşeşte să-şi menţină la zi informaţia în plină epocă de avalanşă bibliografică. Nu exhaustivitatea ca scop în sine şi-o doreşte Paul Cornea, şi nici nu crede în absolutul obiectivităţii acesteia: în intenţie şi în fapt, distanţa dintre "convenţiile savantlîcului" pozitivist, dintre "fetişismul scientist" al cantitativului şi "apetitul nostru instinctiv de ordine şi armonie" se dovedeşte a fi imensă. Fără darul speculativ, fără uşurinţa disociaţiilor, fără mobilitatea spiritului, "ştiinţa" literaturii n-ar fi depăşit nici în cazul lui Paul Cornea stadiul unei simple acumulări de date şi referinţe, aşa cum se întîmplă la destui autori români şi străini. Experienţa sa evidenţiază tocmai curajul de a alege

criterii, de a grupa individualul, altfel dizolvat în "fragmente eterogene, insulare şi ireductibile", îndrăzneala de a "numi" fenomenele, de a "conceptualiza" (vezi, printre altele, studiul despre *Conceptul de concordanţă în literatura comparată*), fără de care "posibilitatea ştiinţei ar fi abolită", îndrăzneală care însă, la rîndul ei, nu e de conceput în lipsa predispoziţiei intuitive, virtute eseistică prin excelenţă. Dealtfel, atitudinea receptivă faţă de vocea criticii literare, tratată ca partener complementar, pe un domeniu strict delimitat, al *ştiinţei* literaturii, interesul faţă de funcţiile şi dilemele criticii, mărturisesc, pe lîngă atitudinea antidogmatică de principiu ("schema noastră nu trebuie reificată"; "tolerarea dreptului la diferenţă" etc.), despre afinităţi călinesciene – semnalate şi de alţii – nereprimate, şi revelate mai ales prin virtuţile stilistice ale "discursului ştiinţific", doct, dar nepreţios, "nescrobit", ci, din contra, simplu, sprinten şi clar, nonconformist şi pe alocuri chiar puţin artist.

Paşi spre o "reîntemeiere estetică"

Printre comentatorii mai entuziaşti sau mai rezervaţi ai *Epistolarului* îngrijit de Gabriel Liiceanu puţini au fost aceia care să nu fi fost îndeajuns de fascinaţi de spectacolul oferit de principalii protagonişti pentru a se mai opri şi asupra unui personaj aparent secundar, plasat în desfăşurarea înfruntării prin corespondenţă cu puţin înaintea epilogului. Se poate deduce uşor că, menită iniţial condiţiei de (cel mult) "voce din *off*", prezenţa, *présence pleine*, a lui Ion Ianoşi i-a nedumerit întrucîtva pînă şi pe realizatorii *Epistolarului*; referentul solicitat de editură spre a se pronunţa asupra manuscrisului "intră în scenă transformînd cronica spectacolului în partitură şi în rol". Acel "fundamental dezacord personal", anunţat în referatul către editură, "care nu împiedică însă apariţia *Epistolarului*", necesita, desigur, nişte limpeziri; transformîndu-le în gest public, Ion Ianoşi a crezut de cuviinţă să sublinieze şi să "fortifice" dezacordul, în aceeaşi manieră în care, cu ani în urmă, a intrat în arenă spre a tempera, lucid, extravaganţa dionisiacă a unui mare poet, răsfăţat al publicului dispus la mult entuziasm şi la mai puţin spirit critic. Ţine, poate, de o anume "răsucire" a firilor funciarmente tolerante o asemenea înclinaţie spre răzvrătire: "împotrivirea trezeşte doar nemăsura", citim într-o recentă carte a lui Ion Ianoşi. Un fel de fermitate igienică, şi de aceea benefică, a îndemnului spre dialog ("discuţia noastră se rezumă la nevoia discuţiei") stăruie cu obstinaţie în discursul său şi, nu mai puţin vizavi de construcţia teoretică în care s-a investit filosoful şi esteticianul, luarea de poziţie din *Epistolar* probează acel nivel al reflecţiei asupra propriului demers, unde, într-un fertil du-te – vino, angajamentul rezultă din distanţa conştient evaluativă luată faţă de opţiune şi invers, aceasta din urmă implică detaşarea, mobilitatea, oroarea de încremenire. Prin lecţia dialecticii, bine asimilată şi datorită propriei raportări la istoria şi "istoriile" prin care a trecut el însuşi,

– lecţie ce echivalează cu cunoaşterea mecanismelor sociale de la un moment dat cu conştiinţa perisabilităţii şi a înlăturării lor viitoare, – Ion Ianoşi a descoperit pe Hegel, pe Kant şi prin ei acea "dialectică a iluminismului" şi a raţiunii, însuşită, se pare, pe cont propriu (şi abia *post festum* verificată în "teoria critică" a Şcolii de la Frankfurt), printr-un meritoriu efort de sublimare filosofică. Mişcării "şerpuite", ce a consolidat opţiunea "marxiană" a filosofului numai după o sistematică aprofundare a rădăcinilor istorico-filosofice ale marxismului, i-a corespuns o alta, la al cărei provizoriu capăt esteticianul şi-a reevaluat şi revizuit instrumentarul după o îndelungă confruntare cu antropologia filosofică şi socială, citite cu o detaşare şi necrispare ce nasc doar din certitudinile izvorîte din incertitudini, şi nu din dogme. *Nearta-artă*, titlul puţin accidentat, puţin hazardat, al Esteticii lui Ion Ianoşi, evocînd întorsătura tipic germană a unui titlu din celebra serie "Poetik und Hermeneutik" (*Die nicht mehr schönen Künste*), fixează el însuşi polii unui traiect pe care obiectul glisează, într-o dinamică a balansului continuu între identitate şi non-identitate. Dialecticianul, pentru care orice identificare conţine o implicită opoziţie şi orice afirmaţie îşi poartă în sine negaţia, comprimă în provocator de laconica formulă întreaga insatisfacţie – timpurie, după cum aflăm, – faţă de acea definiţie "tradiţională" şi "logică" a Frumosului, produs al unei metodologii ce ignora, în chiar haina de împrumut a teoriei materialiste a "reflectării", unele din propoziţiile elementare ale dialecticii; "efectiva reîntemeiere estetică" pe care şi-o propune astăzi Ion Ianoşi îşi găseşte, pornind de aici, întreaga raţiune de a fi.

Există un "prag", poate încă insuficient conturat în densitatea argumentativă din *Nearta-artă*, ce desparte decisiv viziunea lui Ianoşi de înţelesul pe care o lungă tradiţie teoretică, preluată după secolul al XVIII-lea de noua disciplină a esteticii, îl cultivă în contul conceptului aparent atît de familiar de Frumos. Cezura corespunde, credem, celei dintre "static" şi "dinamic", dintre "substanţial" şi "funcţional", dintre "ontologic" şi "axiologic".Delimitarea faţă de acea "iluzie ontologică" a unei logici absolutiste, transformînd constantele ipotetice în finalităţi absolute, vizează o metafizică pentru care interpretarea fenomenelor se confundă cu identificarea şi "numirea" unui eveniment originar, punct dincolo de care nimic nu mai este de căutat şi explicat – de unde şi "substanţializarea" de semn invers a Ideii, ca element al Originaru-

lui şi unic *realiter*. De aceea, un gînditor de statura lui Heidegger, de pildă, pentru care distincţia dintre Fiinţă şi fiinţare este una de esenţă, este dispus să acorde artei şi Frumosului, ca deschidere privilegiată a fiinţării "întru Fiinţă", o calitate substanţială deosebită, diferită de cea a producţiei artizanale. Dimpotrivă, dialecticianul se recomandă drept "cel pentru care fiinţa derivă din totalitatea fiinţărilor, iar acestea – din totalitatea devenirilor, adică (în cazul omului) din totalitatea facerilor, producţiilor, creaţiilor". Dacă Fiindul şi-a "înceţoşat" provenienţa dinamică, crede Ion Ianoşi, de vină este doar paradoxul care face ca "evenimentul" să nu poată fi cuprins altfel decît în "documentul" structurat – dar "orice substantiv e substantivarea unui verb", cum orice "formă" urmează unei "formări", unei "acţiuni", pentru a o "documenta" şi fixa, ca *sens* subiectiv şi ipotetic al procesului obiectiv. Valoarea vitală, în a cărei "plenitudine" se configurează valoarea estetică, reprezintă aşadar un reflex al fiinţării, al devenirii valorizante, ce formulează norma *a posteriori*, ca revelaţie a *necesităţii* mereu ulterioară "întîmplării". "E vorba de un tîlc concrescut cu obiectul, ca un obiect tîlcuitor parcă de la sine, de fapt însă tîlcuit de cei care-i insuflaseră o nouă realitate". Într-o sintagmă precum "frumosul natural", acela prin care Kant măsura "frumosul artificial" al artei, atributul aparent ontologic al Frumosului nu rezultă decît tot dintr-o umană "judecată" ("sens", "valoare"): naturalitatea constituie în fond proiecţia ideală a unor repere reale, acumulate de "facultatea de judecare" a omului în chiar procesul civilizatoric-transformator prin care îşi concretizează relaţia cu natura. "Lucrul bine făcut", pe care Ion Ianoşi îl invocă nu odată, înseamnă după el "buna facere şi binefacerea oricărui lucru", cu alte cuvinte criteriul relativ, pe măsura fiecărei epoci, dar şi al fiecărui subiect individual, al Idealului şi, în ultimă instanţă, al Frumosului. Nu întîmplător, latinescul *ars* îl echivalează pe grecescul *techne*, iar *poesis* rafinează sensurile lui *poiesis*. Odată depăşită, prin dialectică, falsa aporie dintre Frumos şi Util, arta îşi redescoperă rădăcinile heteronome ce-i consacră autonomia, "naturalitatea", abia la capătul unui şir de "produceri" în cîmpul infinit mai vast al ne-artei. Tot astfel cum "imperiul libertăţii" naşte din necesitate şi împotriva necesităţii pe care o înţelege spre a o depăşi, arta se va înfăţişa esteticianului drept expresia real-ideală a muncii "eliberate", recunoscută prin şi producînd pe măsura criteriilor unui Frumos concrescut cu "nevoile sociale constituite".

Depistăm în aceste concluzii semnificative şi îmbogăţitoare paralelisme cu o celebră direcţie în istoria disciplinei, direcţie iniţiată de Kant şi Schiller şi, în pofida moştenirii esteticii hegeliene – cu disjuncţia "formă"/"conţinut", al cărei rol în ulterioarele doctrine autonomiste apare uşor estompat din punctul de vedere al hegelianului Ianoşi –, trecînd prin estetica Şcolii de la Frankfurt, foarte actuală azi într-o estetică a "receptării şi comunicării", consolidată şi printr-o inserţie a sociologiei fenomenologice a cunoaşterii, aşa cum o cultivă şcoala germano-americană a lui Alfred Schütz. Variaţiunile pe mai vechea temă a "lumii ca teatru" şi a "teatrului ca lume" îl dovedesc pe Ion Ianoşi ataşat de seducătoarea paradigmă brechtiană a ficţionalităţii ce demască drept ficţională pretenţia unei realităţi dominante de a se înfăţişa ca "naturală" şi de aceea legitimă, pe care o reformulează fie prin constatarea că "opera de artă prefigurează o stare de personalitate şi personalizare pe care (la antipodul oricărui estetism) am putea-o extinde asupra stării de libertate umană şi socială", fie atunci cînd, cu voluptatea cunoscătorului, decupează şi comentează savuroasele pasaje din Marx şi Engels unde istoria capătă "virtuţi poetice", de reprezentaţie teatrală.

O sensibilă redistribuire a "raporturilor de forţe" devine de aceea inevitabilă şi în tabloul tradiţional al categoriile estetice, unde, odată cu alternativa artei ca model al "luării cerului cu asalt", Ion Ianoşi propune o nouă interpretare a vechii concurenţe dintre Frumos şi Sublim: cel dintîi apare drept un concept preponderent tehnic, concentrînd virtuţi intrinseci ale obiectului produs conform unor reguli stricte de poetică, în vreme ce al doilea abia, în calitatea sa de "frumos mai mult decît frumos", mijloceşte printr-o continuă glisare între obiect şi subiect, autonomie şi heteronomie, identitate şi opoziţie, elenitate şi creştinism, apolinic şi dionisiac etc., între antinomii dintre care cea mai relevantă pentru investiţia dialecticii în estetică rămîne cea dintre artă şi ne-artă. Sublimul devine astfel o categorie comuni-

cativă prin excelenţă, *efect* subiectiv, liber în limitele date de necesitate, al impactului omului cu natura. "Demnitatea" Sublimului ţine de un "tipar uman" în care iluminismul a ştiut, spre admiraţia solidară a lui Ion Ianoşi, să imprime, cu expresia lui Schiller, o independenţă morală şi o nelimitare raţională "în ciuda faptului că fizic sîntem dependenţi şi în plan sensibil limitaţi". Îi displace de aceea "lipsa de gratitudine" a generaţiei romantice, care, beneficiară a deschiderii iluministe, dar indiferentă la măsura şi echilibrul care au însoţit-o, a mers pînă la a atribui precursorilor "ataşamente prea... dogmatice"! Or, chiar destinul auto-negator al atîtor romantici transformaţi în apologeţi ai Restauraţiei şi ai fanatismului catolic indică posibila fundătură în care poate eşua excesul, căci "negarea naşte renegaţi". Revolta "bine temperată" a Sublimului înseamnă, în fond, o hegeliană negare a negaţiei, o terapeutică a îndoielii recuperînd valorile prin distanţarea lucidă faţă de ele – o "însănătoşire prin boală", precum în *Muntele vrăjit* al lui Thomas Mann, despre care Ion Ianoşi a scris pagini, de ce nu?, "sublime". În spiritualitatea romnească, filosoful găseşte destule exemple probante în acest sens; simpatia sa necenzurată se îndreaptă spre "cazurile" clare: Sadoveanu, Blaga, Camil Petrescu, Rădulescu-Motru, Mircea Florian, Tudor Vianu, în timp ce antipatia, iscată de "nemăsură", vizează direct şi fără menajamente conjuncturale acea parte "iraţionalistă a gîndirii interbelice, predispusă la renaşterea Evului Mediu" şi postulînd un mistic "credo quia absurdum".

O "hărnicie" fără egal caracterizează prezenţa lui Ion Ianoşi în mişcarea noastră de idei de astăzi. De la cursuri universitare şi antologii tematice, de la tratate academice şi volume colective de studii pînă la cărţile proprii, dintre care cele ale ultimelor două trilogii (*Nearta-artă* I şi II împreună cu *Literatură şi filosofie* de o parte, *Sublimul în estetică*, *Sublimul în artă*, *Sublimul în spiritualitatea românească* de alta) au apărut din 1982 încoace la interval de cîte un an, scrierile sale se întregesc una pe cealaltă într-un, aşa cum a mai spus-o cineva, "lucru bine făcut". Avansarea este una spiralată, cu reveniri, decantări,

adînciri, şi o autoimpusă disciplină a deschiderii "fără prejudecăţi", dublată de o curiozitate intelectuală ce pare să ignore orice alte determinări decît cele culturale, îi extind investigaţia spre teritorii cu care opţiunea sa raţionalistă nu-şi resimte incompatibilităţi exclusiviste. "Mă tem doar de ataşamente care, din totale, ajung totalitare", citim în aceeaşi mai sus pomenită intervenţie în *Epistolar*. "Fraternizarea în numele culturii" i se pare azi mai importantă decît "despărţirile", deşi patetismul apelului său vine mai curînd dintr-un scepticism pe care ar dori, parcă, să-l reprime. Mai puţin preocupat (din păcate) de o competitivitate internaţională pentru care opera sa teoretică deţine suficiente argumente, Ion Ianoşi rămîne, prin credinţa sa într-o asiduă şi mai ales deloc gratuită misiune de "edificare culturală", un iluminist.

Virtuţi tonifiante

O adevărată voluptate a excursului subtil, a digresiunii inteligente animă eseistica lui Silvian Iosifescu (vezi volumul apărut la Cartea Românească sub titlul *Texte şi întrebări*). Subiectele sînt variate şi desigur, de cele mai multe ori, punctul de plecare îl constituie textele, alese înafara oricăror rigori profesionaliste, cît în virtutea unor preferinţe de lectură cu alură mai mult sau mai puţin personală. Actul interpretativ, procedura hermeneutică (şi critică) de a găsi "răspunsuri" la "întrebările" textelor, este însă de la bun început refuzat în postura a ceea ce ar putea semăna cu decretarea de soluţii absolute, definitive şi necorectabile, căci "infailibilitatea şi critica sînt termeni contradictorii" acolo unde "identificarea valorii, corelarea şi aprecierea ei sînt operaţii cu un coeficient de dibuire chiar şi pentru cele mai înzestrate spirite". Oricît ar părea de paradoxal, Silvian Iosifescu s-a ales de pe urma unei notorii şi fructuoase activităţi pe terenul teoriei literaturii cu un sentiment cronic de relativitate în privinţa "autarhiei teoreticului", a oricăror "reţete sigure" ale diverselor metodologii şi sisteme, ce par a-l îngrijora în proliferarea lor galopantă. "Arborele vieţii e verde şi teoriile , respectiv clasificările, sînt cenuşii", afirmă el la un moment dat cu conştiinţa că "faptele de literatură nu încap în scheme" şi că de aceea demersurile teoretice ce "folosesc textul ca pe un teren de decolare pentru speculaţii" fac figura unor "jocuri intelectuale ce atrag fără a convinge". Între atracţia subiectivităţii "degustătoare" de tip thibaudean şi certitudinea unor determinări obiective, între fenomenul social şi cultură, Silvian Iosifescu a ales varianta ce-i traduce la modul cel mai consecvent propria

personalitate; "necesara modestie" a criticului înseamnă aici moderaţia calmă a erudiţiei conjugate cu gustul, convingerea că diversele unghiuri de abordare a operei sînt complementare şi că "exclusivismul este şi pe acest teren expresia unei suficienţe naive, practic dăunătoare". Virtutea fundamentală rămîne "desueta luciditate", raţionalitatea judecăţii de valoare, aceeaşi care îi pretinde preocuparea constantă pentru "penetraţia şi coerenţa punctului de vedere, chiar discutabil", pentru recursul la întrebarea ce conduce la dialog, aceeaşi care îi permite o drastică delimitare de "critica ceţurilor, vaticinantă, dramatic aforistică", de categoria critică a "vagului şi verbalismului". Comprehensiunea şi efortul de înţelegere, sincer şi tolerant, se desfăşoară în raport cu practici critice diverse şi divergente, unele faţă de care îşi mărturiseşte deschis calitatea de *outsider* (precum în cazul *Retoricii generale* elaborată de cunoscutul grup belgian şi tradusă la noi acum cîţiva ani). Căci, arată Silvian Iosifescu, "se simte tot mai mult nevoie nu de Cartea care să propună metoda unică, patentată, infailibilă de cercetare a literaturii şi de ierahizare estetică, ci de cărţi care să clădească punţi între drumuri ce se ignorează reciproc...".

Reîntîlnim în volumul de faţă interesul mai vechi al lui Silvian Iosifescu pentru delimitarea sferei *literarităţii* şi a *poeticului*, pentru zonele "de frontieră" ale literaturii. "Literatură fără voie" scriu, după el, Amiel în jurnalul său destinat posterităţii şi ducele de Saint-Simon în memoriile consacrate iniţial răfuielii cu contemporanii, *Memoriile* lui Casanova revelă un scriitor "puţin cunoscut şi puţin apreciat", publicistica "de bas étage" a lui Caragiale "se încorporează operei şi ne oferă valori comparabile", meditaţiile biologului Lewis Thomas asupra vieţii celulare nasc "o formă particulară, discontinuă, de poezie gnomică", *Viaţa ca o pradă* a lui Marin Preda, "cartea despre carte", aparţine "aceleiaşi ordini de valori ca romanul de la care porneşte"; la antipod, aşa-zisele "romane cu cheie", simulînd la modul rudimentar gestul narativ, îngroaşă diferenţa dintre "literatură şi maculatură". O pasiune de asemenea mai veche, cea a "recitirii", îl îndreaptă pe Silvian Iosifescu către zonele de "armonie şi calm stilistic", către retorica "liniştei şi detaşării" practicată de un Anatole France, Thomas Mann, Marguerite Yourcenar. "Distanţarea înţeleaptă în faţa obiectului" ce le caracterizează stilul, împreună cu închegarea, construcţia şi continuitatea, "înseamnă autodominare şi discreţie, nu simplism sau

impunerea discursivă a unui anumit punct de vedere". "Virtuţile tonifiante" ale unei asemenea scrituri călăuzesc, *mutatis mutandis*, însăşi prezenţa eseistică a teoreticianului, acelaşi care denunţă ca pe "un fapt ridicol şi pernicios în viaţa literară savantlîcul inutil care, cu cel mai derizoriu pretext, cheamă în ajutor tratate, titluri, teorii".

Ultima secţiune a volumului, readucînd în atenţie începuturile lui Silvian Iosifescu din paginile revistelor de stînga *Era nouă*, *Cadran*, *Reporter*, profilează complex chipul criticului, preocupat, printre altele, în 1936, de "îngustimea, lipsa de înţelegere" a celor ce "văd în marxism dogme, cu care să poată zdrobi aporturile noi de gîndire", în 1937 de soarta artei într-un regim de dictatură precum cel hitlerist, în 1946, meditînd asupra lui Huxley, de viabilitatea "literaturii despre intelectuali".

Sensurile europenizării

Anii din urmă cunosc o efervescenţă deosebită în investigarea, după criterii şi metodologii dintre cele mai diverse, a etapelor de început în evoluţia culturii noastre şi a raporturilor acestora cu fenomenele paralele din cultura europeană. Repunerea în circulaţie a unor opinii de autoritate printr-o sistematică acţiune de reeditare a contribuţiilor fundamentale aparţinînd unor N. Iorga, E. Lovinescu sau Lucian Blaga, apariţia unor substanţiale studii monografice şi de sinteză, unele dintre ele, precum *Introducerea în istoria culturii româneşti* de P.P. Panaitescu, intrate deja în bibliografia de bază a oricărui specialist, au creat cadrul unei fertile confruntări de idei şi puncte de vedere în jurul unor repere conceptuale considerate a fi determinante în arhitectura vastului nostru complex cultural: tradiţie, inovaţie, sinteză, originalitate, naţional, universal. Titlul volumului lui Alexandru Duţu, *Cultura română în civilizaţia europeană modernă* (seria *Confluenţe*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1978) este semnificativ pentru preocupările actuale ale istoriografiei noastre culturale, care, "eliberînd

studiul culturii române de obsesia sincronizărilor, ... va putea marca locul culturii române în civilizaţia continentului, surprinzînd dinamica internă a vieţii intelectuale române şi depistînd în asimilări o parte dintr-un dialog care, în cealaltă parte, conţine replică şi difuziune".

Autorul, caracterizat cîndva de Adrian Marino ca fiind "dintre toţi comparatiştii români de tip erudit...cel mai mare importator şi mediator de idei, trimiteri, formule şi metodologii actuale" se află printre cercetătorii care au consacrat la noi viziunea integratoare a demersului interdisciplinar; două dintre volumele sale anterioare (*Sinteză şi originalitate în cultura romnă* şi *Umaniştii români şi cultura europeană*) conţin temeinice analize teoretice a raporturilor dintre faptul de cultură şi viziunea despre lume şi om pe care acesta o cuprinde. Ideea că "opera oglindeşte mentalitatea autorului, dar şi a grupului căruia el îi aparţine şi a cititorilor cărora li se adresează", iniţiativă incitantă în direcţia conturării unei "istorii a mentalităţilor", include, pe lîngă mărturiile artistice scrise, şi pe cele figurative, urmărind delimitarea "structurilor mentale" ce vor dezvălui "modul în care s-a organizat activitatea intelectuală la un moment dat, adică modelul cultural", ca şi "imaginea pe care o societate şi-o face despre sine şi imaginea pe care şi-o face despre alţii". Este tocmai ceea ce, după părerea lui Alexandru Duţu, interpreţii din întreg sud-estul european au făcut în prea redusă măsură, limitîndu-se pe de o parte la aplicarea unor criterii (filologice sau estetice) moderne unei culturi cu o structură deosebită în mentalitatea oamenilor de acum cîteva secole, iar pe de altă parte la utilizarea fără discernămînt a schemei simplificatoare influenţă/receptare, socotită de comparatismul tradiţional drept caracteristică pentru contactele dintre aşa-zisele culturi "mari" şi cele "periferice". Astfel s-a putut ajunge la trasarea unor diviziuni artificiale, precum cea dintre literatura "veche" şi cea "modernă", una caracterizată prin "întîrziere", cealaltă prin adaptabilitate rapidă la modelul occidental, creindu-se imagini deformate, cu "goluri", "hiatusuri" şi "salturi bruşte", ale unei evoluţii culturale ce presupune în mod logic continuitatea. Perpetuarea şi "canonizarea" unor formule precum "stagnare orientală" în opoziţie cu "dinamismul occidental" nu mai reprezintă astăzi decît manifestări ale unui pozitivism desuet, dovedit ca depăşit din punctul de vedere metodologic în efortul de a

indica "locul zonei sud-est europene în civilizaţia continentului şi modul în care s-au articulat culturile europene într-un tot".

Răspunsul lui Alexandru Duţu la întrebarea dacă cultura europeană constituie o unitate distinctă este hotărît afirmativ, pornind de la faptul cert că "scrisul şi pictura ne vorbesc despre unitatea şi diversitatea unei civilizaţii cu aceleaşi fundaţii, cu ţeluri similare, dar cu soluţii exprimate ca răspuns unor probleme apărute în condiţii diferite de existenţă". Configuraţii social-economice deosebite, "societăţi cu structuri diferite, mai diversificate în Occident şi mai puţin mobile în Balcani" şi-au pus amprenta asupra oamenilor care au elaborat programul cultural în diversele zone ale Europei; aceasta a însemnat că "civilizaţia europeană nu a început să dobîndească dimensiuni cu adevărat continentale decît din momentul în care formele elaborate în diversele «*centre ale lumii*» au început să se întrepătrundă, decît atunci cînd Occidentul şi Sud-Estul au început să-şi transmită sistematic valori culturale". Realitatea supusă unei analize profunde atestă că mecanismul contactelor a funcţionat în direcţie biunivocă, încît "*europenizarea* Sud-Estului european a avut loc concomitent cu *europenizarea* Occidentului"; "adevărul este că *modelul* occidental a dat o nouă orientare vechii conştiinţe europene din culturile acestei zone în momentul în care acest *model* a început el însuşi să înregistreze tot mai multe fapte de cultură din alte zone ale continentului".

Încercînd să definească rolul jucat de cultura romnă în acest proces, Alexandru Duţu accentuează odată mai mult asupra necesităţii depăşirii "poziţiilor romantice şi pozitiviste", ceea ce "implică o dublă detaşare de schema simplistă, care stabileşte coeficientul de luminare în funcţie de procentul contactelor cu Occidentul, precum şi de convingerea naivă că produsul autohton este întotdeauna superior celui străin". Această poziţie echilibrată a comparatistului, pentru care esenţială rămîne rigoarea ştiinţifică a demonstraţiei, întinsa informaţie, argumentaţia eliberată de orice aproximaţii speculative, îi facilitează mişcarea dezinvoltă în spaţii şi domenii cît mai diverse. Dinamica internă a evoluţiei culturii române de la o formă de universalitate medievală la una modernă este studiată atît în zona circulaţiei ideilor cît şi în cea a limbajelor figurative; expansiunea cărţii, indiciu al constituirii unor noi structuri mentale ca şi modificarea treptată a

temelor picturale, imaginea Antichităţii şi *paideea* "preocupată de definirea solidarităţilor fundamentale şi a trăsăturilor omului exemplar" rămîn deopotrivă în atenţia cercetătorului. Date şi interpretări noi aduc capitolele unde este urmărită, în paralel cu procesul de sintetizare a "impulsurilor primite din partea culturilor apropiate sau mai îndepărtate şi de raportare a inovaţiilor la moştenirea culturală", difuzarea în alte spaţii de cultură a valorilor elaborate în centre româneşti: cancelarii princiare, tipografii, şcoli, mari şantiere arhitectonice, mînăstiri. Clişeul "tinereţii" culturii române, al cărui punct de plecare era cîndva socotit secolul al XIX-lea şi efortul de sincronizare cu Occidentul al paşoptismului este infirmat de chiar puternicele rădăcini în cultura tradiţională pe care le atestă formaţia şi preocupările marilor oameni de cultură de la mijlocul veacului trecut. Alexandru Duţu demonstrează că sinteza culturală românească este originală "pentru că a pus în mişcare forţe care preexistau şi pentru că a ajuns să se închege într-o nouă formă culturală", că fenomenul cultural românesc a jucat rolul de "placă turnantă în civilizaţia europeană, datorită acestei sinteze dominate de vigoarea unei tradiţii de gîndire şi de inteligenţa aplecată asupra realităţilor".

Pedagogia lecturii

A consacra un amplu studiu fenomenului traducerilor din literatura universală în limba română, întreprindere în principiu interesantă şi necesară, mai ales că în ultimii 30 de ani s-a realizat imens în acest domeniu, reprezintă în fapt o tentativă temerară faţă în faţă cu prejudecăţi încă rezistente, de care criticul Gelu Ionescu, – a cărui carte de vizită, ce nu excelează prin fecunditate şi spectaculozitate, îl aliniază, poate şi de aceea, într-o strălucită generaţie de tehnicieni şi erudiţi, alături de un Sorin Alexandrescu, Mircea Martin, Mihai Zamfir, Liviu Petrescu, Al. Călinescu etc., – cel ce şi-o asumă dintre primii la noi (în *Orizontul traducerii*, Ed. Univers, 1981), pare a fi pe

deplin conştient. E cunoscută acea mentalitate, după care "traducerile nu înseamnă mai mult decît o anexă a fenomenului literar original"; de aici şi tendinţa de a nu privi dincolo de valoarea lor culturală, ignorînd desigur o realitate esenţială a însăşi mişcării interne a literaturii, căci ar fi absurd să ne imaginăm că, faţă de masivul *corpus* de traduceri din literatura lumii de care dispunem azi, scriitorul contemporan, lector la rîndul său – dar de un tip special: aşa-numit *lector activ* – poate rămîne cu totul indiferent. "Dreptul la analize complexe şi minuţioase", pe care Gelu Ionescu îl pretinde pentru traduceri, se întemeiază, desigur, nu pe viziunea mecanicistă şi simplificatoare cultivînd fetişul "influenţei şi imitaţiei", ci, dimpotrivă, pe ideea că "traducerea marii literaturi este un act eliberator pentru o literatură naţională; dînd criterii şi modele, obligînd la exigenţă, traducerea marilor opere maturizează energia artistică a celor ce scriu şi cred în arta şi literatura lor". Semnificativă ni se pare precizarea, dealtfel bine documentată prin exemple dintre cele mai elocvente: Ion Barbu înţeles în mod superior prin Mallarmé, Camil Petrescu prin Sartre, Mircea Eliade prin Gide, că "o traducere nu devine activă într-o literatură decît atunci cînd acea literatură o invocă, nu ca o prezenţă pur obiectuală, ci ca element activ pentru originalitate". Dialectica dialogului şi contactelor între culturi şi literaturi a reprezentat din totdeauna alternativa vie la metafizica unei de unii pretinse "izolări", ce "nu s-a realizat niciodată şi nu are cum se realiza decît cu condiţia unei autoasfixii"; există mai curînd un risc invers, căci aşa-zisa "protejare" a valorilor originale ce se invocă nu e altceva decît "un argument administrativ care poate deveni anticultural şi, deci, antiprotector".

Demonstraţia lui Gelu Ionescu (impecabil fondată pe canavaua teoretică a *esteticii receptării)* parcurge din aproape în aproape toate aspectele problematicii, de la chestiunea încă neelucidată a raportului dintre textul original şi cel tradus şi meandrele istorice ale politicii "traducţionale" în limba romnă, pînă la investigarea concretă, pe autori şi ediţii, a patrimoniului de traduceri de care dispunem în prezent. Îi urmează comentarii asupra a peste patruzeci de opere ale literaturii universale traduse la noi în ultimii ani; selecţia se vrea şi este reprezentantivă pentru diversitatea de genuri, de arii geografice, de epoci literare, ce stau la dispoziţia cititorului român de azi (selectăm

la rîndul nostru: Homer, Marivaux, Hölderlin, Esenin, Jack London, Sei Sinogon, Marquez, Strindberg etc.). Dincolo de o anumită minuţiozitate cu care, aproape în fiecare caz, autorul întreprinde pertinente analize *tehnice* ale tălmăcirilor, accentul nu cade niciodată, în mod fericit, adăugăm noi, pe latura exclusiv filologică a chestiunii. Criticul se lasă "furat" de ademenitoarele şerpuiri ale lecturii, de voluptăţile digresiunii subtile, inteligente şi niciodată gratuite; teoreticianul bine informat, dispreţuind "regatul efemer al criticului naiv şi ateoretic" şi exaltînd, cu măsură, virtuţile scientismului ("ştiinţele ne vor lumina"), este dublat de un eseist rafinat, stăpîn pe ştiinţa (sic) a nuanţelor, excelînd prin fineţe analitică şi desăvîrşit bun gust (format, desigur, printr-o cultură literară temeinică). Fermecător, trebuie s-o spunem de la început, este tipul de discurs pe care-l practică, de o oralitate deschisă, alternînd gravitatea cu ironia, cu o expresie limpede, frumoasă, elegantă, amintind, pînă şi în dezarmanta sinceritate cu care îşi trădează lecturi restante, domenii încă neaprofundate sau pentru el pur şi simplu neinteresante, de eseistica lui Al. Paleologu. Nu poate fi vorba de un model, cît mai curînd de "afinităţi elective", identificabile într-un registru larg, de la încrederea în "semnul de bun augur al ironiei" şi pînă la dorita "apropiere de Goethe" ca de una din "figurile tutelare ale spiritului european", pe care Gelu Ionescu o invocă uzînd şi de numele maestrului său declarat Tudor Vianu.Moralistul, slujitor al raţiunii "dominante", este cel ce trece aici în "prima linie", lăsîndu-l în ariergardă din cînd în cînd pe pătrunzătorul explorator al aromelor estetice; priorităţile au fost însă tranşate şi, ne încredinţează Gelu Ionescu, (acelaşi care sublinia "necesitatea – mult mai evoluată ca atitudine artistică – a creării unui univers autonom, paralel şi întrutotul delimitat de viaţă şi de povestirea ei"), "nici un rînd slujind cauza (omului şi a libertăţii sale n.n.) nu e de prisos". Şi poate şi de aceea, prin angajarea interioară pe care i-o bănuim, micro-eseurile despre Malraux, Céline, Stefan Heym, Böll, Alejo Carpentier, ni se par dintre cele mai izbutite, mai convingătoare. O adevărată vocaţie pedagogică a criticului se dezvoltă în investigarea "sensului moral" al literaturii: "împotrivirea faţă de cel dintîi duşman pe care-l are, într-un moment sau altul, libertatea"; "un artist adevărat nu poate decît să turbure conştiinţele şi să sufere continuînd", crede cu sinceritate criticul, pentru care legătura dintre creator şi spiritul

luminat al clasicismului, demascator acolo unde "lumea nu-l cunoaşte pe Descartes", este una implicită. Exemplară ni se pare în acest sens atitudinea pe care simte că trebuie să o ia într-unul din cele mai controversate cazuri ale literaturii veacului nostru: "Ar fi imposibil să uităm că Céline, cu aceeaşi mînă cu care a scris *Călătoria*, a putut cere sau măcar justifica genocidul, înăbuşirea culturii şi libertăţilor. Ar fi imoral, tot atît de imoral".

SFIDAREA FRONTIEREI

La vechi răspunsuri noi întrebări

"Oare cui nu i-a tremurat inima şi măruntaiele de emoţie şi teamă cînd Don Juan, sfidînd cu încăpăţînarea lui monstruoasă rînduielile veşnice, încolţit din toate părţile de puterile întunericului care dau năvală, se zbate şi se zvîrcoleşte, şi în cele din urmă, piere ţinîndu-se dîrz pînă la ultima suflare? Este un sentiment asemănător aceluia care te cuprinde cînd priveşti, uluit, măreţul spectacol al naturii dezlănţuite sau focul ce mistuie o corabie minunată. Fără să vrem luăm şi partea acestei puteri oarbe şi, scrîşnind din dinţi, asistăm la procesul sfîşietor al nimicirii ei prin sine însăşi".

* * *

Tăcerea s-a lăsat grea şi înfricoşată în salonul conţilor Schinzberg după ultimele acorduri din *Don Giovanni*; la clavir se afla însuşi Mozart, pe care o ciudată şi veselă întîmplare îl convinsese să-şi întrerupă obositoarea călătorie de la Viena la Praga, unde avea să asiste, la 29 octombrie 1787, la premiera operei. Scena astfel relatată, ca şi întreaga împrejurare, aparţin ficţiunii, imaginate fiind de post-romanticul Eduard Mörike în lunga nuvelă pe care a publicat-o în 1855 sub un motto extras dintr-o biografie a lui Mozart, celebră în epocă, datorată rusului Dubilicev. Citatul, veritabilă profesie de credinţă a unui romantism întîrziat şi nostalgic, paradoxal în asocierea dintre anti-filistinismul său apăsat şi resentimentul conservator împotriva materialismului greoi şi lipsit de fantezie al erei burgheze, recondiţionează în chip evident legenda, vie multă vreme în memoria colectivă, despre şturlubatica existenţă a lui Mozart, a cărui glorie muzicală postumă a alimentat cultul pentru prea devreme dispărutul personaj pînă la o fascinaţie împărtăşită în aceeaşi măsură şi de Jean Paul, de Kierkegaard şi Marx. Amintirile despre neastîmpărul co-

tidian al autorului *Nunţii lui Figaro*, coroborate cu diverse episoade ale luptei sale dramatice pentru un minimum material convenabil creaţiei, au favorizat coincidenţa cu ideologia romantică, dispusă a-l identifica, precum pe Novalis, cu întruchiparea sensibilă a arhetipului genialităţii. A fost Mozart-omul pătruns de charisma novalisiană? Mai degrabă nu, par a indica sursele documentare; lectura scrisorilor trimise din Italia i-a îndemnat totuşi pe unii să descopere în variabilele dispoziţii ale adolescentului în vîrstă de 14 ani, ce-i caracteriza cînd glumeţ, cînd amar, pe cei cunoscuţi sau doar întîlniţi de-a lungul călătoriei, o aplecare "demonică" spre examenul critic, penetrant, al gesturilor şi vorbelor semenilor. Speculaţia, inclusiv în jurul bolii şi morţii sale neaşteptate, a prevalat, – şi nici că-i de mirare într-o asemenea perioadă de proliferantă explozie a apetenţei pentru fantastic şi fantasmagoric – în faţa oricărui examen lucid al biografiei. Mitul a fost "inaugurat" deja, se ştie, de Goethe, pentru care subiectul Mozart a devenit în anii senectuţii o preocupare obsedantă; citim în consemnările lui Eckermann cîteva pasaje memorabile pentru constanta fascinaţie resimţită în faţa muzicii acestuia de creatorul lui *Faust*, care şi-a dorit cîndva să fi scris, dacă nu libretul *Flautului fermecat*, atunci măcar o continuare a acestuia. "Ce altceva este geniul, decît acea forţă productivă a faptelor comparabile cu cele ale divinităţii şi ale naturii, forţă care, tocmai de aceea, lasă urme în durată. Toate operele lui Mozart sînt astfel; în ele se află acea forţă creatoare ce se transmite de la o generaţie la alta, fără a se epuiza sau mistui curînd". A-l clasa după criteriul schillerian al "naivului" şi "sentimentalului" comportă dificultăţi, pe care Goethe nu şi le-a asumat, ci a preferat, dimpotrivă, să propună el însuşi o filiaţie tipologică unde această forţă a productivităţii demiurgice, comparabilă doar cu creativitatea divină şi cu cea naturală, se înfăţişează drept plăsmuire *demonică*, "spre a tachina omenirea şi a o poseda astfel mai uşor": Mozart se alătură lui Rafael şi lui Shakespeare, tustrei efigii ale perfecţiunii geniale, iraţionale şi, într-un sens cu care Goethe însuşi a evitat să se identifice, faustice. Insurgenţa lui Don Giovanni, proiectată într-un *opus absolutum*, inspiră cu precădere această imagine, cultivată de altfel cu încăpăţînare de posteritatea mozartiană; tipul romantic acaparează prin chiar sugestia "nocturnă" a unei inspiraţii purtînd pecetea supraomenescului, în aşa fel încît al său *Entweder-Oder* din 1843 îl preia

pînă şi Kierkegaard atunci cînd, à propos de acelaşi *Don Giovanni*, recomandă alte repere ale moralităţii decît cele uzuale şi limitate în judecata globală asupra operei, pe care filosoful danez o exaltă ca probă de autenticitate a Pathos-ului şi, implicit, ca produs al trăirii existenţiale depline, dincolo de artificiul filistin al unei umanităţi private de fior metafizic.

* * *

Pînă la cinic-glaciala arătare numită Mozart din "teatrul magic" în care se rătăceşte "lupul de stepă" al neoromanticului şi iubitorului de autenticitate Hermann Hesse, merită să mai stăruim o clipă asupra personajului din nuvela lui Mörike *Mozart auf der Reise nach Prag*, lectură din cale afară de agreabilă în pofida masivei inserţii de recuzită romantică, pe care o compensează însă rafinamentul calm al unei scriituri cizelate cu răbdare de ceasornicar. Între anecdotica lungilor divagaţii şi elaborata construcţie a planurilor narative, ţesătura de motive desenează conturul conflictual anunţat deja în juxtapunerea celor două peisaje-cadru ale "acţiunii": pădurea, cu răcoarea ei binefăcătoare şi proaspătă, primenind sufletele, însoţeşte în surdină exteriorul artificios al unei lumi a ghivecelor cu portocali şi a copiilor după statuete antice. Pe acest din urmă fundal se desfăşoară, benignă dealtfel, iluminanta raţionalitate utilitaristă şi voioşia gălăgioasă şi superficială a rococo-ului într-o simptomatică întovărăşire, pentru ca, din polifonia democratică a mondenităţii, cu toate servituţile ei socializate în manierele elegante ale sfîrşitului de secol XVIII, să irumpă pe neaşteptate rînjetul demonic al deşertăciunii, dezvăluind o clipă doar alcătuirea funciar dizarmonică şi contradictorie, frămîntată şi tragică a temeliilor omenescului. Printr-o progresie bruscă a tensiunii, "vocea" personajului principal le absoarbe, le concentrează pe toate celelalte într-un maxim al empatiei cathartice – momentul fast cînd arta, în înfăţişarea ei pură, se oferă în incandescenţa totalizantă şi înspăimîntătoare a "adevărului", a "noimelor" ascunse sub falsa poleială a Realului. Sonurile choralului final *Dein Lachen endet vor der Morgenröte* vor mijloci, odată cu dramatica încontrare dintre rebeliunea "sceleratului" Don Giovanni şi Legea implacabilă, acea irezistibilă

"iluzie" a integrării în spectacolul vieţii donjuaneşti, iluzie descrisă în chiar mecanismele ei muzicale de Kierkegaard, concomitent cu iniţierea aleşilor – în dramatica dialectică a solarului şi nocturnului, a vieţii şi a morţii. Mozart, personajul şi creatorul, poartă stigmatul în însăşi fiinţa lui; Eugenie, "aleasă", chiar şi numai datorită gestului simbolic de a fi gustat din fructele "interzise" ale portocalului, descifrează, ascultîndu-i opera, tenebroasa taină: "Era atît de sigură, cu desăvîrşire sigură, că în mod inevitabil acest om avea să se mistuie repede în propria sa văpaie, încît nu mai exista pentru dînsa nici o îndoială că Mozart nu putea fi decît o apariţie trecătoare pe pămînt, deoarece pămîntul nu era în stare să suporte abundenţa care izvorăşte din acest geniu". Zbuciumul negator şi automistuitor al artistului contrariază, cu şi prin Don Giovanni, aparenţa senină a unei arte şi a unei lumi; vestitor genial al unei implacabile răsturnări, Mozart şi nu mai puţin "imoralul" său erou devin prototipuri ale acelei revolte romantice ale cărei izvoare s-au confundat cu cele ale revoluţiei sociale.

* * *

Dincolo de ceea ce nuvela lui Mörike reprezintă în înţelesurile sale pentru opera poetului năzuind, printre canoanele romantismului epigonizat în Biedermeier, spre absolutul "poeziei universale şi progresive" ale începuturilor romantice de la Jena, ea "fixează" – cu acea expresivitate prin care beletristica a fost întotdeauna mai "convingătoare" în a iniţia şi întreţine reprezentările colective – un clişeu al receptării mozartiene ce nu trebuie cîtuşi de puţin ignorat. Mozart – compozitor romantic? Mai puţin obişnuiţii cu clasificările rigide ale istoriografiei muzicale nu sesizează erezia, cu atît mai mult cu cît "bunul simţ" creditează o perspectivă temporală mai largă şi chiar, de ce nu?, mai puţin nuanţată asupra fenomenului cultural. Pe de altă parte, o conştiinţă de sine specifică a "clasicismului" vienez, asemenea şi paralelă cu cea a "clasicismului" weimarian în literatură, nu poate fi cîtuşi de puţin probată din punct de vedere documentar; este evident faptul că, pentru domeniul muzical, termenul reprezintă o invenţie tîrzie a secolului XIX, izvorîtă pe de o parte din necesităţi repertoriale

cu iz normativ, pe de altă parte ca urmare a unei căutate simetrii "claciciste" a artelor, pe potriva viziunii armonizante a protagoniştilor vechii *Geistesgeschichte*. Nimic mai semnificativ decît certitudinea celui dintîi exeget important al formelor muzicale văzute ca expresie a unei opţiuni spirituale, E.T.A. Hoffmann, cu privire la "romantismul" muzicii lui Mozart, considerată în succesiunea celei a lui Haydn şi prefigurînd-o pe cea a lui Beethoven; citim în faimosul comentariu la Simfonia a V-a, elogiu al muzicii intrumentale ca manifestare pură, nelimitată de cuvinte, a esenţelor sufleteşti şi de aceea ca artă romantică prin excelenţă, o metaforică descripţie a simfonicului mozartian – excursie "în profunzimile imperiului spiritelor", "dragoste şi melancolie ... în vocile graţiei", "aer al infinitului", pînă cînd "noaptea spiritelor se dizolvă în sclipirile luminoase ale purpurei, şi cu inexprimabilă nostalgie, urmăm figurile care ne cheamă poeticeşte la ele, printre nori, în veşnicul dans al sferelor". Ideea lui Jean Paul din *Vorschule der Ästhetik*, delimitînd între idealul plastic (sculptural) al Antichităţii şi cel poetic-pictural-muzical al modernităţii romantice, rodise în epocă, pînă la a produce o adevărată obsesie muzicală, certificabilă prin multiplele referinţe de care abundă textele lui August Wilhelm şi Friedrich Schlegel, Novalis, Wackenroder, Tieck, Hoffmann, Zacharias Werner, Arnim, Brentano sau Eichendorff. Poezia "năzuind a se înnobila ca muzică" află în limbajul "metafizic" al melosului forţa capabilă să concureze raţionalitatea dominantă a iluminismului şi să faciliteze accesul către teritoriul pur al spiritului şi al spiritelor, al fanteziei neîngrădite şi al misterului conservat în acest chip vizavi de agresiunea utilitaristă a Realului. Admiraţia lui Hoffmann pentru muzica bisericească a Evului Mediu (admiraţie ce deviază în accente critice inclusiv la adresa lui Haydn şi Mozart, învinuiţi de a se fi contaminat în messe de superficialitate laicistă), proiectează în chiar "istoria" muzicii viziunea triadică a unei succesiuni unde epoca de aur, coruptă de modernitate, avea să renască prin "romantizare", anunţată de acea "strălucire a feluritelor instrumente, între care cîteva sună atît de minunat în bolţile înalte" şi pe care însuşi "spiritul lumii l-a întrupat în tainica artă a epocii celei mai noi, epocă îndreptată spre spiritualizare interioară". Ca model absolut şi "prag" romantic este invocat (totuşi) *Recviemul* mozartian, cel care "leagă forţa, demnitatea sfîntă a vechii muzici cu podoabele bogate ale celei

noi", alături de, şi în ciuda a ceea ce el numea "de fapt respingătoarea formă a operei", *Don Giovanni* cu halo-ul titanic, dar şi halucinant, vrăjitoresc al unei muzici imposibil de cuprins în categoria "graţiosului" şi rococo-ului favorit al teatrelor de curte.

* * *

O asemenea aglutinare "formal" – "conceptuală" a criteriilor hoffmanniene în a judeca tranziţia istorică a muzicii la sfîrşit de secol XVIII şi început de secol XIX către deschiderea pe care a impus-o ceea ce, la rîndul nostru, dar într-un cu totul alt sens decît autorul lui *Kater Murr*, vom numi "Zeitgeist", a fost privită cu circumspectă suspiciune de protagoniştii ulterior constituitei discipline a "istoriei muzicii"; "arbitrariul", "amatorismul", "artizanalul", "subiectivismul", reclamate de la înălţimea "specializării", şi-au găsit replică fie în canonul dogmatic al "clasicismului" muzical, strict delimitat de "romantismul" muzical, fie într-un dezarmat agnosticism, precum cel asumat de un Carl Dahlhaus, care deplînge pe de o parte intruziunea reperelor filosofico-literare în periodizarea epocilor muzicale, dar, pe de altă parte, constată ineficienţa diferenţialelor strict tehnice într-o atare întreprindere. Dilema are bătaie mai lungă pentru că implică o discuţie prealabilă asupra conceptelor de "epocă" şi "prag de epocă", – atenţia de dată recentă ce li se acordă trădează fără doar şi poate o incertitudine epistemologică pe care "provocarea" neostructuralistă şi resuscitarea dezbaterii în jurul raţionalismului, iluminismului şi modernităţii (vezi textele lui Foucault, Norbert Elias, Habermas etc.) par s-o fi cronicizat. Soluţia delimitării istorice dintre Vechi şi Nou prin modelul "revoluţionar" al "schimbării de paradigmă", aşa cum l-a preconizat scientologul Thomas A.Kuhn, n-a satisfăcut pe filosofii şi istoricii culturii, al căror anti-rigorism programatic a preferat alternativa, formulată de Niklas Luhmann, a unei "Geschichtserfahrung als Differenzerfahrung". Hans Blumenberg o explicita într-o definiţie binecunoscută a "pragului de epocă": "Cotitura epocală este un limes neobservat, nelegat de vreo dată sau eveniment anume. Dar un examen diferenţial marchează un prag, sesizabil fie ca încă neatins sau deja trecut". Între extremele reprezentării totalitariste a cezurii

ca *tabula rasa*/ creaţie *ex nihilo* şi conservatorismul funciar al teoriilor despre "adevărurile permanente" ale metafizicii, despre "constantele antropologice" sau despre "substanţa" imanentă a istoriei, trecerea "pragului" se înfăţişează sub chipul evoluţionismului moderat al "redistribuirii" datelor într-un cadru constant, garant al unei minime identităţi şi continuităţi, ce controlează instaurarea nearbitrarie, în funcţie de aşteptări şi necesităţi, a Noului. La răspunsuri vechi întrebări noi, – astfel ar suna "traducerea" tabloului în termenii hermeneuticii "întrebării" şi "răspunsului", ca traiect spiralat al înţelegerii. Celebrul citat din amintirile lui Goethe despre campania militară a vechilor monarhii împotriva Franţei anului 1792, cînd, în noaptea de 19 septembrie, după "canonada" de la Valmy, poetul german pretindea a fi sesizat *începutul* unei "noi epoci în istoria universală", se demască din acest punct de vedere drept simplă hiperbolă retorică; o figură de stil mai potrivită pentru a evoca tranziţia dincolo de limita conturată prin "discrepanţa dintre spaţiul închis al experienţei şi orizontul deschis al aşteptării" îi pare lui Hans Robert Jauss metafora "conversiunii" pauliniene din cea de-a doua scrisoare către Corintieni ("Căci dacă cineva este în Hristos, este o făptură nouă. Cele vechi s-au dus: iată că toate lucrurile s-au făcut noi") deoarece subliniază relaţia dintre noutatea *calitativă* născută în criza Vechiului. Folosul sugestiv al analogonului se măsoară cu atît mai mult prin efectul de "limpezire" ce se exercită asupra a încă nelămuritului raport dintre energia obiectivă şi cea subiectivă propulsînd progresia istorică de la Vechi la Nou. "Omul face istoria, dar nu şi epoca", afirmă Hans Blumenberg, pentru a evidenţia tocmai dialectica specifică prin care "epoca" se constituie la interferenţa tuturor acţiunilor întreprinse de subiecţi, acţiuni determinate fiecare în cauze şi efecte, ca şi prin reciprocitatea dintre simultaneitate şi succesiunea acestora; dar "conversiunea" individuală produce şi re-produce concomitent conversiunea epocală, în aşa fel încît "omologia" dintre structurile şi procesele sociale şi respectiv varianta lor particularizată, (inclusiv într-o operă artistică, nivel "concret" şi obiectivat de manifestare a unei personalităţi singulare), apare în ipostaza ei de-maniheizată, complexă şi realmente "dialectică", pentru că operează în ambele sensuri.

* * *

Este momentul să revenim la istoria muzicii şi, odată cu ea, la Mozart. Scepticismul interpretării conform căreia însăşi terminologia ce reglează reflecţia asupra periodizării se supune unei semantici fluctuante şi că, în fond, *o singură* şi unitară istorie a muzicii nu a existat, ci doar "istorii" paralele, derulate pe parcele absolut diferite şi pe care o raţiune unificatoare le-ar fi alăturat ulterior – drept exemplu serveşte chiar procedarea lui Hoffmann, care ar fi asociat două fenomene independente unul de celălalt: inovaţiile lui Haydn în tehnica componistică şi noua estetică a lui Wackenroder şi Tieck, pentru a-şi susţine teza despre romantismul complementar al muzicii şi poeziei epocii, – se vede contrazis şi numai de observaţia de bun simţ (datorată aceluiaşi Carl Dahlhaus), cum că "lucrarea conceptului, urmărind a înfăţişa unitatea unei epoci ce apare iniţial ca simplă alăturare a eterogenului şi simultaneitate a nesimultanului, începe deja chiar în respectiva epocă". Cu alte cuvinte, viziunea lui Hoffmann, legată fără doar şi poate de ideologia primilor romantici, n-avea cum fi întîmplătoare şi arbitrarie: ea a furnizat acoperirea filosofică şi estetică unor iniţiative "epocale", – precum structurarea "tematică" la care recurge Haydn în cvartetele de coarde op.33, – izvorîte dintr-o necesitate "interioară" artei muzicale. Conştiinţa "de sine" a muzicii instrumentale clasic-romantice, considerată încă la mijlocul veacului al XVIII-lea drept gen minor, "de divertisment", nu poate fi evaluată decît din perspectiva postulatului autonomist al artei, reformulat de estetica clasicistă a lui Karl Philipp Moritz, apoi de Kant şi Schiller; "cezura" faţă de rococo subliniază o "conversiune" inimaginabilă, pe de altă parte, înafara simetriei cu noua mitologie a genialităţii şi originalităţii sau cu expansiunea istorismului şi naţionalismului, cu acel "Zeitgeist" revoluţionar şi romantic dînd sensul deplin a ceea ce Haydn numea "eine ganz neue besondere Art", iar Beethoven o "wirklich ganz neue Manier". În ce ne priveşte, vom evita meandrele dezbaterii ulterioare asupra diferenţei specifice dintre un "clasicism" şi un "romantism" muzical, (inclusiv asupra legitimităţii unui "prag de epocă" în jurul lui 1830, marcat de canonizarea unei alte specii încă minore, devenită apoi efigie a romantismului: liedul), satisfăcuţi fiind pe deplin de genul proxim al unei epoci omogene, deşi contradictorii,

aşa cum, în linii mari, îl schiţaseră deja Friedrich Schlegel pentru poezie şi E.T.A. Hoffmann pentru muzică. Rafinarea instrumentarului teoretic ne permite, în definitiv, să reluăm "cazul" lui Mozart nu atît din perspectiva unei totuşi superflue dileme terminologice, ci, mai ales, ca prilej de a examina îndeaproape mecanismul concret al unei "conversiuni" individuale de talie "epocală", simptomatică pentru mai sus enunţata dinamică a progresiei de la o epocă la alta tocmai pentru că, inclusiv în ipostaza ei "legendară" (vezi "ficţiunile" lui Hoffmann, Mörike, etc.), conotaţia *istorică* a schimbării covîrşeşte presupusa motivaţie psihologică sau aplecarea spre invenţie tehnică. Cîtă "glumă" şi cîtă voinţă expresă de "datare", cu aproape doi ani înainte de luarea Bastiliei, se află în ideea lui Mozart de a "cita" în finalul actului al doilea din *Don Giovanni*, a cărei acţiune este plasată, cum se ştie, în secolul al XVII-lea spaniol, cîteva măsuri din opera lui Vicente Martin y Soler *Cosa rara* şi din propria-i *Nuntă a lui Figaro*, ambele reprezentate cu doar cîteva luni mai înainte la Praga şi Viena, e greu de cîntărit, dar mai elocvent decît orice speculaţie pe această temă ni se pare celebrul pasaj dintr-o scrisoare a artistului adresată tatălui său la 4 aprilie 1787: "pentru că moartea (pentru a-i spune pe nume) este adevăratul ţel final al existenţei noastre, m-am apropiat de vreo cîţiva ani în aşa măsură de acest adevărat şi bun prieten al omului, încît imaginea sa nu doar că nu mai are nimic înspăimîntător pentru mine, ci mai curînd ceva liniştitor şi consolator... Nu mă culc niciodată fără să reflectez că, oricît sînt de tînăr, s-ar putea să nu mai exist în ziua următoare – şi nici unul din cei care mă cunosc n-ar putea pretinde că aş fi de aceea cîrtitor sau trist". Criza interioară ce străbate respectivele rînduri nu se poate ascunde în spatele aparentei seninătăţi, mimînd împăcarea raţională cu tragismul existenţei în numele acelei armonii a spiritului pe care Mozart învăţase s-o preţuiască, în mediul masonic al Vienei iozefinismului luminat, drept ideal al desăvîrşirii. O forţă mai intensă însă decît această zestre apropriată prin educaţie şi devenită chiar convingere, – convingere asumată cu puterea intelectului, crezînd în aptitudinea sa iluministă de a remodela geometric temeliile şi durerile lumii, – se insinuează odată cu tentaţia introspectivă, individualistă, aceeaşi care a stîrnit intemperiile sufleteşti ale *Sturm und Drang*-ului; decît altruismul sterp al judecăţii, alienante prin convenţionalismul rigid instaurat la tot pasul, mai

ispititor se înfăţişează libertinajul egoist, pasional, dedat senzaţiei şi sentimentului, aşa cum şi-l dorea Tasso al lui Goethe. De aici şi cochetăria cu o anume neînfrînare şi beţie instinctuală cu iz iraţional, de aici şi reflecţia, îngrozită de fapt, în ciuda tuturor asigurărilor de resemnare şi luciditate, asupra morţii, căci vitalitatea dezlănţuită se vede surprinsă, iată, în chiar vecinătatea Răului, cu care se intersectează pînă la a se confunda. La mijloc se află, fireşte, o criză socială, pe care Adorno credea a o fi descifrat *in nuce* în destinul Zerlinei, personaj secundar în *Don Giovanni*: "Natură a cărei adiere topeşte vraja ceremonială şi care totuşi mai este încă prizonieră a formelor, natură ascunsă în spatele unui stil în curs de ofilire". Ritmurile rococo-ului şi ale revoluţiei, ale ariei şi ale lied-ului se întrepătrund în partitura logodnicei lui Masetto, "deja nu păstoriţă şi încă nu cetăţeană", instalată aşadar în acel interregnum între *nu mai* şi *nu încă* prin care şi Hans Blumenberg defineşte, cum am văzut, "pragul de epocă". Formula lui Adorno sună şi mai pregnant: "alegorie a istoriei în suspensie", "închidere" şi "deschidere" totodată, într-un echilibru (instabil) în care stăruie, de fapt, toată creaţia mozartiană. Revine odată mai mult analogia cu Goethe, ca "balans" între polii opuşi ai obiectivităţii raţionale şi ai subiectivităţii emoţionale, între principiul activ şi cel pasiv, între Bach şi Schumann, între Nord şi Sud, între spiritul german şi cel italian, între masculin şi feminin...

* * *

Ispititoare este, desigur, proiecţia tabloului sincronic (de tip muzical!) al unui asemenea "du-te vino" pe orizontala narativă a diacroniei. Criza latentă ce bîntuie "ontogenetic" întregul operei se lasă totuşi tradusă într-o "filogeneză" pe care biografii şi exegeţii lui Mozart au descris-o, empiric, foarte amănunţit. Experienţa lui Hoffmann, notată cu scrupulozitate într-o scrisoare către Hippel din 4 martie 1795, ce constata că, studiindu-l pe *Don Juan*, "încep acum să pătrund tot mai mult spiritul într-adevăr mare al compoziţiilor lui Mozart", s-a multiplicat în nenumăratele comentarii ulterioare, unde *Don Giovanni* a focalizat întreaga atenţie ca sinteză, dar şi ca *moment* crucial, al creaţiei lui Mozart. De la observaţia naiv-rudimentară cum

că, dintre toate operele sale, *Don Giovanni* este singura al cărei erou sfîrşeşte "rău", şi pînă la analiza complexă a acestui sfîrşit din perspectivele complementare ale relaţiei dintre *opera buffa* şi *opera seria* în combinaţia pe care Mozart a numit-o *drama giocoso*, pe de o parte, şi ale impactului a două coduri morale opuse, al aristocraţiei şi al burgheziei, în a căror ciocnire Fericirea şi Binele devin valori antinomice pe de altă parte, interpretarea defineşte în general starea ei de *excepţie* prin aceea că, aşa cum nota Ivan Nagel, "nicăieri altundeva în operele lui Mozart cutezanţa emancipatoare n-a fost dusă pînă la capăt. Conciliatorismul raţionalist al eticii iluministe, ce guvernează finalul buf al *Nunţii lui Figaro*, reprimă în comic impulsul arbitrar al lui Almaviva, virtual Don Giovanni, impuls reprobabil din punct de vedere social, dar care, în esenţa sa, invocă o libertate individuală sfidînd orice constrîngeri convenţionale". Odată cu Don Giovanni, "pragul" este trecut: personajul transformă libertatea în libertinaj, individul refuză predeterminarea socială şi implicit morală a "stărilor" (sociale) pe care le dispreţuieşte şi le înfruntă – revolta, dusă pînă la limitele ei extreme, afirmă un potenţial vitalist agresiv şi revoluţionar, senzual şi negativist, demonic în destructivitatea activă pe care o exercită şi o anunţă, ca voinţă eliberatoare. Această de-socializare a revoltei transformate în individualismul orb al posesiunii absolute poartă în ea însăşi germenele auto-distrugerii, căci, pînă la un punct aliată cu rebeliunea geniului şi titanului împotriva alcătuirilor unei lumi anchilozate în privilegii şi restricţii, conştiinţa burgheză o va renega în clipa cînd îi va resimţi pericolul pentru propria siguranţă socială, la rîndul ei normată într-un cod moral. Un al doilea "prag" va fi trecut într-o ameţitoare viteză pentru ritmurile istorice echivalente: proiecţia emancipatoare pe care revărsarea des-frînată a lui Don Giovanni o conţine se estompează pînă la a se transforma în opusul ei, ca înfăţişare orgiastică a puterii represive, vizavi de care unicul răspuns colectiv este...represiunea. Nici iertare şi nici clemenţă, ci doar răzbunarea sîngeroasă constituie soluţia pe care o profesează concurenţii lui Don Giovanni, al căror sextet final de după pedepsirea "vinovatului" înalţă un adevărat imn filistinismului şi ipocriziei, căci divinitatea pedepsitoare invocată se demască a nu fi decît o altă ipostază a demoniei tiranice, "pacificînd" prin teroarea latentă şi nivelatoare a credinţei ce anihilează exploziile individuale, interzice

îndoiala şi restaurează arbitrariul drapat acum în mantia moralităţii şi legalităţii. O încremenire de tip mitic se înstăpîneşte, după formidabila goană de-a lungul celor două acte, într-un epilog ce transportă întregul cadru, pînă aici de un realism vivace şi deloc lipsit de verosimilitate, în irealitatea magică a basmului.

* * *

S-o recunoaştem drept firească tranziţie către *Flautul fermecat*? Fără a neglija elementele masonice, – legate aşadar de un anume bagaj iluminist al formaţiei şi orizontului mental ale lui Mozart, – critica a avut în cazul popularului *Singspiel* mai puţine ezitări decît cu privire la *Don Giovanni* sau alte producţii mozartiene în caracterizarea sa ca piesă romantică. Eduard Hanslick, autoritarul Sainte-Beuve al criticii muzicale germane din veacul trecut, stabilea coordonatele principale ale unei asemenea receptări, legînd opera, pe de o parte, de tradiţia vieneză şi germană a aşa-numitului "Zauberspiel", pentru care cadrul egiptean rămîne un simplu "costum", iar pe de altă parte situînd-o, din punctul de vedere al invenţiei cromatice şi armonice, la rădăcina unei tradiţii a operei propriu-zis romantice, continuată de Spohr, de Weber şi într-o anume măsură de Beethoven; ideea o regăsim chiar şi la Guido Adler, altfel teoretician al "clasicismului" mozartian, care constata că "începînd de la uvertura polifonică, opera întreţine acel farmec proaspăt şi transparent al stilului, ce transformă caracterul ei de basm în poezie parfumată". De altfel, celebrul răspuns al lui Jean Paul la întrebarea asupra melodiei sale "preferate" din *Flautul fermecat*, – acela că ar trebui în acest caz să intoneze întreaga operă, – e simptomatic pentru efectul ei în formularea directă a concepţiei pre-romantice despre preeminenţa muzicii asupra cuvîntului; Novalis, să nu uităm, defineşte basmul drept o "fantezie muzicală", iar Hoffmann, (din nou Hoffmann!), pare a-şi fi modelat însoritele şi armonioasele sale lumi fantastice – din *Ulcica de aur* sau *Klein Zaches*, – guvernate de magi înţelepţi şi drepţi, după decorul libretului lui Schikaneder, cu antinomiile sale clare dintre Bine şi Rău, Lumină şi Întuneric, dragoste şi ură. Fireşte că se impun aici încă odată anumite delimitări între substratul iniţial pur moral

al acestora, sugerate de retorica şi ritualul masoneriei şi implicit de discursul iluminist, şi dilatarea sa ulterioară pe teritoriul simbolisticii romantice, concentrată asupra "imperiului" utopic al poeziei în opoziţie cu cotidianul mărginit şi filistin, pe care eroul îl poate surmonta absolvind doar un şir de încercări şi examene menite a-l "lumina" asupra adevăratului sens al lucrurilor. Dar premisele unei "refuncţionalizări" romantice existau din plin în cadrul construit al *Singspiel*-ului: lumina însăşi, orbitoare şi atotstăpînitoare, ce dă strălucire lumii lui Sarastro, prefigurează reversul dialectic al nocturnului novalisian, simbol tipic romantic – vezi albul mistic al identificării cu divinitatea, cu absolutul, cu Adevărul. Pe de altă parte, dimensiunea totalitară a unei asemenea solarităţi a "întunericului", temă favorită a unui György Lukacs şi a altor critici ai iraţionalismului romantic, poate fi extinsă la rîndul ei, retroactiv, asupra operei mozartiene, a cărei "cuminţire", după erupţia demonică a lui *Don Giovanni*, pare a fi consecventă cu finalul afirmativ al precedentei, cu care împărtăşeşte paralizia ireală şi ameninţătoare, ca şi satisfacţia mărginită a empatiei cu "idealul" moral. "În nici o altă piesă...burghezia germană n-a parcurs mai repede tranziţia de la la *altceva*: insula de mucava a Binelui, Adevărului, Frumosului, inundată de barbaria practică". Negaţia cu care debutează textul, "Der Hölle Rache in meinem Herzen", înşeală, căci, odată trecut "pragul" revoluţionar, scena se va lăsa acaparată de acel individualism *mic*-burghez, împăciuitor şi manipulabil, intolerant şi copt pentru toate trădările şi compromisurile istoriei ulterioare.

* * *

Ispititoare în "rotunjimea" ei, concluzia atîtor preparative nu-şi poate revendica un statut mai mult decît ipotetic: traseul mental şi ideologic al burgheziei (germane?) în perioada de mari răsturnări sociale şi politice de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul celui al XIX-lea se vrea reprodus, ca succesiune "epocală", pe chiar parcursul, fragil şi accidentat, al unei evoluţii specifice, intrinseci artei. A reconstitui calea, atît de scurtă şi atît de lungă, de la *Sturm und Drang*-ul rebel pînă la romantismul reacţiunii şi al Restauraţiei, trecînd prin toate meandrele anilor de entuziasm revoluţionar, prin

teroare şi Thermidor, prin războaie şi măreţie imperială, prin reforme şi naţionalism mistic, echivalează cu a defini un "prag" pe care, iată, privilegiul operei geniale îl evidenţiază cu o pregnanţă altfel de neatins. Vidul diferenţial dintre *încă nu* şi *deja*, despre care am mai vorbit, pare a se statornici între cele două "praguri" vizibile din *Don Giovanni*; îl vom regăsi însă, multiplicat prin aceeaşi mecanică subiectiv-obiectivă, şi aproape douăzeci de ani mai tîrziu, cînd clasicismul "dionisiac" al lui Kleist din *Penthesilea* se va vedea metamorfozat în supuşenia iubirii mistice în decor medieval din *Kätchen von Heilbronn*. Analogia "trecerii" n-a frapat, înafară de noi, pe nimeni, şi nici structura "muzicală", pe "voci" lirice a *Penthesileei*, evocată de Benno von Wiese, şi nici "somnanbulismul" poetic din *Kätchen*, care l-a impresionat pe Hoffmann într-atît încît a văzut într-însul "esenţa romantismului", n-au semnalat o posibilă apropiere. Nouă ni s-a impus cu forţa evidenţei tocmai prin simetria soluţiei afirmative ce urmează, în *Flautul fermecat* şi în *Kätchen von Heilbronn*, pasiunilor dezlănţuite şi tragic curmate ale lui Don Giovanni şi ale Penthesileei. Un catalog comparativ al corespondenţelor ar putea revela, desigur, nebănuite valenţe interpretative, încă deloc exploatate; ne gîndim, de pildă, la revolta fără de măsură a reginei amazoane împotriva raţiunii dominante a statului ei, la resursele vitale, întunecate, dar fascinante ale personajului revoltat împotriva convenţiei ce interzice patima, la excesul sentimental şi furia pedepsitoare bîntuind drama "greacă" a lui Kleist, sau, de ce nu?, la eventuala asemănare dintre "regina nopţii" a lui Mozart şi Kunigunde, geniul rău al lui Kätchen. Ele sînt semnificative cu atît mai mult din unghiul celor douăzeci de ani ce despart respectivele momente tranzitorii – cadrul antic în care se consumă falimentul alienat al experienţei raţionaliste a iluminismului trimite fără doar şi poate la înfăţişarea sa cea din urmă, "clasicistă", profesînd prin Ifigenia goetheană clemenţa cosmopolită şi "civilizaţia", iar transferul basmului dintr-un atemporal Orient în Evul Mediu germano-creştin atestă avansul cert al conştiinţei de sine naţional-romantice. Spre deosebire de "naivul" Mozart, Kleist însuşi traversează "pragul" în chip conştient, atunci cînd o numeşte pe Kätchen "cealaltă faţă a Penthesileei, polul ei opus, o fiinţă la fel de puternică prin totală dăruire precum este cealaltă prin acţiune". Dar "acţionismul" iluminist-clasicist se vede deja depăşit şi renegat în finalul sîngeros-extatic

al Penthesileei, ce închide lui Kätchen orice altă alternativă decît "dăruirea" umilă în identificarea mistică cu stăpînul şi bărbatul. Îngroşate pînă la trivial, contururile compromisului istoric al romantismului par a parodia, în grotesc şi monstruos, diafanul imperiu "universal şi progresiv" al lui Sarastro. Dar nu cumva, cincisprezece ani după "Declaraţia drepturilor omului şi cetăţeanului" şi şapte ani înaintea Sfintei Alianţe, îi şi demască adevăratul chip?

* * *

Printr-o reverberaţie pe care paradoxurile temporale ale dialecticii o îngăduie, cei douăzeci de ani ce despart "pragurile" trecute "subiectiv" de Mozart şi Kleist marchează "pragul de epocă" supraindividual (şi obiectiv?) dintre extremele lui *încă nu* şi *deja* ce desemnează, odată cu Revoluţia şi romantismul, debutul erei burgheze.

Cu privire la critica "modelului german" al Junimii

O aserţiune aproape constantă în istoriografia noastră consacrată celei de-a doua jumătăţi a secolului trecut priveşte aşa-zisul "germanism", pe care l-ar fi cultivat şi susţinut, pe tărîm cultural şi politic, societatea literară ieşeană *Junimea*. De la violentele acuzaţii datorate unor adversari contemporani de a fi luptat "pentru introducerea spiritului german" în organismul nostru naţional, trecînd prin judecăţile impregnate la rîndul lor de partizanat ale unui Iorga (care vedea însăşi originea denumirii *Junimii* "într-o germanică *Jugend*"), Ştefan Zeletin (susţinînd că bagajul teoretic al junimiştilor s-ar baza doar pe "formule memorizate în Germania") sau Rădulescu-Motru (acesta din urmă dintr-o direcţie favorabilă *Junimii*), prin consideraţiile măsurate, dar nu mai puţin insistente în privinţa surselor germane ale ideologiei junimiste, ale lui Ibrăileanu şi Lovinescu, şi pînă la studiile erudite ale lui G. Călinescu, Mircea Florian, Tudor Vianu sau Liviu Rusu asupra întinsei culturi filosofice şi literare germane a corifeilor junimişti, ideea unui "model" german de provenienţă junimistă, opus în chip programatic celui francez al liberalismului paşoptist şi destinat societăţii şi culturii româneşti spre "imitaţie integrală" a devenit un clişeu mai mult sau mai puţin curent, perpetuat nu în ultimul rînd pe canal didactic – clişeu, care, după opinia noastră, necesită astăzi o atentă reexaminare.

Ne putem întreba în primul rînd, cu atît mai mult cu cît, din punct de vedere "faptic", "datoriile" *Junimii* faţă de spiritualitatea germană au fost sistematic analizate şi clasificate în lucrări de o seriozitate exemplară (dintre care cea datorată lui Z. Ornea ni se pare cea mai completă), dacă rolul prioritar conferit de istoriografie "germanismului" între notele distinctive ale *Junimii*, dacă, altfel spus, echivalarea aproape nelipsită între ideologia (şi politica) junimistă şi respectiv

diferitele surse gemane care le-ar fi inspirat se verifică în ponderea pe care acest factor "extern" a deţinut-o realmente în opera concretă, socială şi culturală a societăţii ieşene. Spre mai multă circumspecţie în acest sens ne îndeamnă, în ciuda speculaţiei etno-psihologice pe care o reprezintă, teza lui Mircea Martin cu privire la fenomenul aşa-ziselor "complexe" ale culturii române (al "întîrzierii", al "discontinuităţii", al "existenţei periferice" etc.), manifestîndu-se, printre altele, şi prin raportarea obsesivă, justificată sau nu, la "modele" străine, ca şi prin importanţa cu totul deosebită, uneori disproporţionată, acordată în sens pozitiv sau negativ, problematicii "sincronizării" cu asemenea "modele". Relativizantă este şi observaţia, atestată documentar, cu privire la rădăcinile aproape neverosimil de adînci ale acestei axiomatici excesiv simplificate ale mecanismului influenţă /imitaţie, în opţiunile şi controversele conjuncturale, insuficient filtrate în plan teoretic, ale secolului XIX, cînd "intervenţia deviatoare" a sentimentelor şi resentimentelor a supradimensionat devoţiuni şi ostilităţi, altfel benigne; "germanismul" *Junimii* a constituit în primă instanţă, o formulă creată de opinia publică contemporană (pornind, desigur, de la date reale) şi care, în contextul anumitor evenimente şi luări de poziţie – de exemplu atitudinea faţă de prinţul Carol şi dinastia germană, afacerea Stroussberg, convenţia comercială cu Austro-Ungaria, problema alianţelor politice şi militare ale României etc. – s-a stabilizat în prea categorica polaritate liberalism/conservatorism = "model" francez/"model" german.

O a doua chestiune ce pretinde a fi clarificată implică însuşi "conţinutul" mai sus amintitei formule. În ce constă specificitatea "germană" atribuită "modelului" ideologic, politic, cultural cu care s-ar fi identificat junimismul? Dacă, din capul locului, conotaţia etnică se elimină ca fiind irelevantă, – căci a defini, de pildă, un ipotetic "spirit german", asimilat odată cu educaţia pe care majoritatea junimiştilor marcanţi şi-au desăvîrşit-o în instituţii academice din Germania şi Austria, reprezintă o tentativă supusă automat riscului speculaţiilor şi aproximaţiilor de tot felul, – discuţia nu se poate desfăşura decît pe terenul concret al opţiunilor conştient (şi, de ce nu?, cultivate prin educaţie) ale junimiştilor pentru anumiţi autori (filosofi, politologi, scriitori) de *limbă germană* sau, într-un alt plan, pentru alianţa economică şi politică cu Puterile Centrale, opţiuni ale căror motivaţii

se află dincolo de nivelul lipsit de argumente al "simpatiilor" şi "afecţiunilor". Or, odată mai mult şi din acest punct de vedere, exclusivitatea "germană" a "modelului" rămîne sub semnul întrebării, ca simplu artificiu nominalist, inapt în fond să acopere complexitatea spectrului cultural asimilat de fiecare dintre junimişti şi, în consecinţă, să marcheze fidel natura şi dimensiunea reală a relaţiei acestora cu spiritualitatea germană.

Rămîne, în sfîrşit, spre lămurire, încă o problemă terminologică. Am utilizat deja cuvîntul "model" pentru a desemna, cu o considerabilă marjă de ambiguitate, maniera în care receptarea culturii germane (dar şi atitudinea faţă de cele două mari puteri germane ale vremii) s-au concretizat în acţiunea junimismului asupra tuturor aspectelor vieţii sociale, politice şi culturale romneşti. Admiţînd însă accepţia curentă a termenului, care, după *Dicţionarul Limbii Române*, denumeşte grosso modo "tot ceea ce serveşte sau poate servi ca obiect de imitaţie în privinţa formei, alcătuirii etc.", ar însemna să contribuim implicit la cultivarea acelei imagini vulgarizate a *Junimii* "germanofile", imagine care, – am spus-o de la început, – trebuie fundamental amendată şi corectată. Nici o a doua accepţie a "modelului" semnalată de acelaşi dicţionar: "ceea ce întruneşte calităţile tipice ale unei categorii", nu ni se pare suficientă pentru a încorpora caracterul special în care respectiva sinteză "ideală" a putut deveni şi a fost, fără doar şi poate, productivă la nivelul societăţii româneşti a epocii. În ultimă instanţă, dificultatea constă în a circumscrie într-o semantică lipsită de echivoc acel aparent paradox prin care o ideologie "cosmopolită" , nutrită din belşug la izvoarele germane, a apărat şi garantat (în teorie şi practică), mai eficient decît oricare alta, specificitatea naţională a tinerei culturi moderne a României din cea de-a doua jumătate a secolului trecut.

Valoarea unui adevărat "salt" teoretic la nivelul discuţiei asupra "germanismului" *Junimii* – mutaţie ce marchează concomitent deschiderea conceptuală către o nouă vîrstă comparatistă, eliberată de tirania "influenţelor" – o deţine ipoteza lui Ştefan Zeletin asupra unei analogii de fond între dezvoltarea economico-socială a Principatelor la mijlocul secolului XIX şi condiţiile în care se găseau, o jumătate de veac mai devreme, statele germane. "Aceleaşi simptome sociale (...)

pînă în amănunte", crede Zeletin, traduse în relativa înapoiere faţă de capitalismul occidental, anglo-francez, considerat ca termen de referinţă şi stimulent al dezvoltării, ar fi produs la noi o reacţie intelectuală cvasisimilară: "idealizarea vechii lumi rurale, desfiinţată de Revoluţie, programele agrare îndreptate împotriva invaziei capitalismului, mişcările naţional-creştine ale tinerimii universitare cu năzuinţa de a salva specificul naţional de contropirea streinismului, pînă şi neîncrederea în puterea de viaţă a propriei naţiuni şi persiflarea slăbiciunilor ei". Ideologia junimistă nu constituie, în concluzie, decît "reacţiunea" *romantică* "împotriva revoluţiei noastre burgheze de la 1848, cum romantismul german fusese (...) o reacţiune împotriva ideilor de la 1789", sau, după expresia ulterioară a lui Vianu, "un moment al restauraţiei europene, ajunsă pe tărîmurile noastre după ce îşi îndeplinise rolul său în Occident". O dezbatere separată ar merita, fără îndoială, ideea de a echivala prezenţa *Junimii* cu o manifestare autohtonă a curentului romantic; licenţa este flagrantă atunci cînd, ignorînd evidenţele şi de dragul "simetriei" cu cele două tipuri romantice consacrate: cel revoluţionar, "personificare a individualismului" (francez?), şi cel paseist şi antirevoluţionar (german?), sociologul ţine să le regăsească, *mutatis mutandis*, în peisajul spiritual românesc, unde însă, încoronare a arbitrariului, mişcarea romantică n-ar fi început decît odată cu *Junimea*! Nici analiza consacrată "paralelismului" economic, social şi politic între starea Principatelor şi situaţia din Germania începutului de veac XIX, pe lîngă faptul că nu ţine seama de cauzele sensibil diferite ce au condus acolo, nu merge decît pînă la jumătatea drumului, căci Zeletin, prizonier al mai vechii sale teze cu privire la "trecerea economiei noastre naţională în faza schimbului sub influenţa capitalismului străin" – realitate ce ar fi determinat necesarmente adoptarea şi aplicarea la societatea românească a ideilor liberale şi revoluţionare de provenienţă franceză, preferă să combată o dată mai mult teoria "formelor fără fond", supralicitînd "exotismul" programului junimist, decît să tragă vreo concluzie de pe urma propriilor afirmaţii. În ceea ce ne priveşte, sîntem de părere că abia de aici încolo, după ce se vor fi adîncit şi observaţiile lui Ibrăileanu şi Lovinescu privind condiţionarea social-istorică a soluţiilor oferite de paşoptism şi junimism la problemele epocii, "paralelismul" mai sus semnalat poate fi investigat cu real folos pentru efortul de a depăşi

descriptivismul mai mult sau mai puţin aleatoriu în interpretarea aşa-ziselor "preferinţe" germane ale *Junimii*. Căci dacă, luate în sine, "faptele": licenţele şi doctoratele dobîndite de corifeii junimişti în universităţi germane şi austriece, uşurinţa acestora în a folosi limba germană, curentă chiar în intimitate, relaţiile politice şi culturale la Viena şi Berlin, întinsele lecturi din filosofia şi literatura germană, unele servindu-le ca fundament doctrinar, pot părea, dacă nu întîmplătoare, atunci simple gesturi imitative sau interferenţe cu semnificaţie diversă (predispoziţii temperamentale, reminiscenţe culturale, solidarizare ideologică sau politică etc.), perspectiva anunţată de Zeletin le conferă un sens unitar, închegat prin însăşi determinarea cauzală superioară căreia le sînt supuse. "Fără această asemănare de climat nu numai că transplantul ideologic nu ar fi fost posibil, dar junimismul aşa cum s-a făcut cunoscut nu s-ar fi putut constitui şi impune".

Junimismul corespunde, aşadar, în plan suprastructural *diferenţei* specifice în dezvoltarea societăţii burgheze româneşti – "întîrzierea" analogă celei din Germania, declanşînd, aici ca şi acolo, un proces de "preluare a realizărilor străine în scopuri proprii, fără ca ele să se potrivească contextului social şi cultural", tot astfel cum genul proxim al transformărilor economico-sociale în direcţie capitalistă şi-a găsit în paşoptism şi liberalism reflexul fidel de ordin politic, ideologic şi cultural. Fireşti sînt de aceea atît prioritatea pe care junimiştii o acordă meditaţiei asupra chestiunilor legate de "specificitate" şi originalitate, cît şi efortul de a le găsi rezolvarea optimă, inclusiv prin raportarea la o experienţă teoretică şi practică deja verificată. O esenţială deosebire calitativă faţă de convingerea paşoptiştilor că modernizarea societăţii româneşti depinde în *totul* şi datorează *totul* contactului cu civilizaţia şi cultura Franţei, concretizată în maniera radicală, programatic necritică (şi sentimentală) în care "exemplul" francez este asociat revoluţiei naţionale şi sociale din Principate – de tipul faimoasei scrisori adresate în iunie 1848 lui Edgar Quinet de către I. C. Brătianu şi C. A. Rosetti ("Mai aminteşte-i încă Franţei că sîntem fiii ei; că ne-am luptat pentru dînsa pe baricade. Adaugă că ce-am făcut, după pilda ei am făcut") sau al memoriului din 1853, semnat tot de I. C. Brătianu, către împăratul Napoleon al III-lea, în care Franţei, "a doua noastră patrie", "sorginte vie din care tragem viaţa noastră morală şi intelectuală", i se propuneau în Ţările Române

"avantagiile unei colonii, fără a avea cheltuielile ce aceasta ocazionează" – caracterizează viziunea junimistă asupra propriului fond doctrinar, debitor, se ştie, surselor străine (germane, dar şi engleze şi franceze!), ca şi asupra modalităţilor de a-l integra în circuitul realităţilor româneşti. "Tot ce e de valoare trebuie să fie gîndit şi săvîrşit în mod original, în orice ţară, mai ales şi cînd e vorba de a aduce într-o ţară mai puţin cultivată cultura superioară a alteia", nota Maiorescu în 1872, pentru ca, într-un discurs celebru din 1901, Carp să declare la rîndul său că "ideile politice trebuie să fie, chiar cînd le luăm din străinătate, prelucrate în sensul naturii poporului la care le aplicăm". Absolvind ideologia junimistă de aparenta inconsecvenţă de a fi apărat "tradiţia autohtonă în numele unor abstracţii" împrumutate din teorii străine, Lovinescu preciza cu dreptate că "ideile politice şi sociale nu-şi scot valoarea din originalitatea lor, de cele mai multe ori neexistentă, deoarece, teoretic, toate formele posibile au fost exprimate cîndva, ci din organizarea lor pînă la a provoca o stare de spirit generală şi a se traduce într-o acţiune comună". Originalitatea de care vorbeşte Maiorescu constă, în fond, în adaptarea acelor "principii străine, presupuse la temelia formaţiei tuturor civilizaţiilor", la realităţile ţării, principii care, "admise ca atare, fără să le fi pomenit sursa, anonime deci, nu sînt considerate ca avînd vreo importanţă decît prin aplicarea lor în cadrele culturii noastre"(E. Lovinescu).

În termenii teoriei cunoaşterii, acţiunea junimistă poartă numele de *modelare*: în timp ce "o copie ia naştere prin determinări cauzale ale obiectului asupra subiectului, un model este creat de subiect cu un anume scop şi nu se află în vreo relaţie cauzală cu obiectul" (citim într-un *Philosophisches Wörterbuch*). Dincolo de programul naţional generos şi în pofida "surdinei" autohtoniste din scrierile unor Kogălniceanu sau Alecu Russo, paşoptismul s-a manifestat mai ales ca o "dispoziţie" spre preluarea integrală, nemijlocită de reflexivitate, a impulsurilor "obiective" primite din exterior, de unde şi preocuparea primordială pentru realizarea "copiei ideale" după originalul apusean pe singura cale de acces în acest sens: revoluţia burgheză. De partea *Junimii* se află, o dată mai mult, *spiritul critic* – respect al adevărului şi al măsurii, însuşire superioară de a disocia raţional între deziderat şi necesitate, între redundanţa haotică şi implicit pernicioasă a imitaţiei şi eficienţa receptării creatoare , "rechemînd spiritele la conştiinţa

limitelor şi a condiţiilor de fapt" (T. Vianu). La egală distanţă de "fanfaronada noastră cu simpatiile franceze" antipatizată de Maiorescu, dar şi de retorica naţionalistă a epocii ("ceea ce-i neadevărat nu devine adevărat prin împrejurarea că-i naţional; ceea ce-i injust nu devine just prin aceea că-i naţional; ceea ce-i urît nu devine frumos prin aceea că-i naţional; ceea ce-i rău nu devine bun prin aceea că-i naţional", spunea Eminescu), programul societăţii ieşene, indiferent dacă-i admitem sau nu calitatea doctrinară, instituie un *model*, "care, pe baza unei analogii structurale, funcţionale şi comportamentale faţă de un original corespunzător este întîlnit şi utilizat de un *subiect*, pentru a putea rezolva o anume problemă". Produs al "subiectivităţii" critice, *modelul* îşi produce, în cazul *Junimii*, propria "cenzură" a originalităţii în raport cu "originalul".

Abia sub rezerva acestor disocieri, indispensabile unei situări corecte a junimismului în mişcarea de idei a epocii, devine posibilă şi chiar operativă sub raport practic utilizarea termenului de "model german", pentru a desemna într-un registru mai larg referinţa "externă" prioritară în teoria şi practica (politică şi culturală) a celor mai de frunte reprezentanţi ai săi. E poate necesar să mai subliniem o dată calitatea euristică, de "instrument de investigaţie" şi "artificiu metodologic" a accepţiunii pe care o acordăm "modelului", accepţiune din care lipseşte orice conotaţie "normativă, paradigmatică", implicînd, în conformitate cu mentalitatea tradiţională a sursologiei, "ideea de copie, normă, lege, regulă, măsură, canonizare". Faptul că la izvoarele ideologiei junimiste se află textele unor Schelling, Fichte, Hegel, Schopenhauer, Herbart, Savigny etc. este de aceea mai puţin relevant decît maniera în care acestea, receptate şi prelucrate în sensul condiţiilor şi împrejurărilor autohtone, s-au constituit într-un proiect original, constructiv – căci organicismul "englezeşte (sic!) evoluţionar" evocat de Maiorescu nu a reprezentat doar o manifestare pur criticistă, o "reacţie" negativistă, ci, tot astfel cum în Prusia sugestiile din opul lui Savigny *Vom Beruf unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft* au inaugurat o considerabilă operă legislativă, prefigurînd calea către Germania bismarckiană şi wilhelmiană, doctrina *Junimii* a anunţat, în fond, acea "adaptare la realitatea constituţională", cu alte cuvinte programul concret, politic, social şi cultural, de soluţionare a ceea ce pentru asociaţia ieşeană constituia problema de bază a

tinerei societăţi moderne româneşti: alinierea la ritmurile progresului capitalist, ţinînd seama de cadrul *specific*, de antecedentele particulare ale respectivului proces. Definitoriu pentru "modelul" junimist este aşadar, din perspectivă comparatistă, nu "originea" germană a unora dintre autorii conspectaţi şi "adaptaţi", ci analogia de ansamblu cu aşa-numita "cale prusacă" spre capitalism, cu toate contradicţiile ei care au făcut din Germania imperială "o societate feudal-industrială" şi care în România sfîrşitului de secol XIX au urmărit "să dezvolte categorii economice ieşite sub şi din regimul capitalisto-burghez (...) într-o ţară cu regim semifeudal neoiobag – şi asta nu numai fără a înlătura acest regim, dar silindu-se încă să-l consolideze" (C. Dobrogeanu-Gherea). Revine sociologilor misiunea de a studia în amănunţime "paralelisme" frapante între programul "erei noi" şi unele dintre evoluţiile în planul structurilor social-politice ce au însoţit în Prusia şi Germania procesul industrializării; de un interes deosebit sînt, de pildă, corespondenţele lesne de stabilit între viziunea junimistă minimalizatoare la adresa rolului burgheziei şi faptul atestat istoriceşte că "în Germania industrializarea nu a produs o burghezie cu conştiinţă de sine şi pretenţii politice", încît, "în măsura în care a luat naştere o burghezie, ea a rămas redusă ca pondere, şi mai ales dependentă în reperele ei sociale şi politice" (Ralf Dahrendorf), ca şi preferinţa manifestă a junimiştilor pentru factorii ţărănesc şi naţional, decisivi, se ştie, pentru "calea prusacă" mai sus pomenită. Către "model" converg, în aceeaşi măsură, elemente de detaliu, precum pretecţionismul economic şi comercial, inspirat din teoriile lui Friedrich List şi devenit opţiune de stat în Germania guvernată de Bismarck, pe care l-a propovăduit mereu Petre Carp, sau reformele preconizate de Titu Maiorescu în învăţămîntul primar, în chestiunea şcolilor reale sau a separării bisericii de învăţămînt, formulate şi susţinute pe baza experienţei prusiene. Totodată, trebuie avut în vedere însă, pe de altă parte, şi că tentativa de a depăşi "întîrzierea" faţă de Occident printr-o industrializare rapidă, posibilă doar prin intervenţia directă a statului şi, implicit, prin controlul său autoritar asupra vieţii economice, sociale şi politice interne a putut reuşi, în linii mari, în Germania, datorită unui potenţial economic superior, diversificat şi mult mai puţin dependent de capitalul anglo-francez, dublat de o structură de stat bine consolidată, cu tradiţii puternice şi cu un

statut european de prim rang. Față de aceste premise ale "originalului", ignorate de "modelul" junimiștilor, bilanțul lor reformator nu putea fi decît modest; multe dintre soluțiile paralele propuse în condițiile știute ale epocii au avut la noi alură "utopică", precum intervenționismul autoritar al statului în economie și viața socială, recomandat cu insistență de Carp și Theodor Rosetti (și concretizat chiar parțial, într-un act ce și-a dovedit în timp importanța covîrșitoare pentru industrializarea țării: "legea minelor" din 1895) pînă la prevederi din vecinătatea unui anume "socialism de stat", de inspirație bismarckiană.

În contextul nostru problematic, de importanță primordială rămîne însă stricta funcționalitate a "modelului", pe care efortul vizibil de obiectivare și permanenta cenzură critică ce caracterizează "imaginea" junimistă asupra culturii germane și a unei posibile relații comunicative dintre aceasta și cultura românească o scoate și mai mult în evidență. Într-o dezbatere de durată asupra "ideii germane a libertății", în care Prusia, "statul cel mai disciplinat, cel mai militărește sever din Europa", era considerată în vizibilă antiteză cu "nenorocita Franciă" – "școală a anarhiei" și, pentru Theodor Rosetti, "dintre toate țările culte (...) aceea al cărei contact era poate mai primejdios pentru dezvoltarea noastră intelectuală și socială", – este simptomatică, de exemplu, rezerva lui A. D. Xenopol, după care "Franța este în ceea ce privește instituțiunile politice sau măcar aptitudinea pentru îmbunătățirea lor mult înaintea Germaniei (...) Poate chiar ideea libertății germane să fie pe o treaptă mai înaltă decît cea franceză. Nu e vorba de idee, e vorba de realizarea libertăței, și aceasta mai are să-și facă calea ei în Germania". "Idealismul" german, pe care Maiorescu îl compară cu aplecarea franceză spre "ideologie", devine pentru același, în anumite împrejurări, "strîmteţe de spirit prusacă" sau, à propos de strictețea morală a germanilor, "înșelare de sine însuși", în timp ce Eminescu, a cărui prețuire pentru "culta Germanie" se află deasupra oricăror îndoieli, își declară fără înconjur aversiunea pentru germani, "închinători ai așa-numitei puteri a faptelor" și de aceea incapabili să-l înțeleagă pe Schopenhauer. Să notăm că acuzațiile violente la adresa junimiștilor, învinuiți, într-un suprem efort de discreditare, de "cosmopolitism" și "dispreț al amorului de patrie" din cauza lecturilor lor schopenhauriene i s-au părut și unui adversar ca C. A. Rosetti exage-

rate și nedrepte; mai tîrziu, Ibrăileanu și Lovinescu vor contrazice categoric o altă mistificare, colportată în epocă, printre alții, de Gheorghe Panu, ce pretindea că "junimismul osîndește scurt o fabulă, o dramă, o poezie, o stare socială, dacă acestea contrazic o anumită dogmă stabilită de cutare autor german", mergînd pînă la a-i atribui lui Maiorescu opinia după care "fără cunoașterea și imitațiunea literaturii germane este cu neputință înființarea unei literaturi românești înfloritoare". De altfel sînt prin ele însele grăitoare atitudinea criticului față de primele semne de difuziune ale literaturii române în "străinătate" (vezi, de fapt, în spațiul de limbă germană, sensibil însă la "originalitatea națională" a unor Alecsandri, Eminescu, Slavici etc., care, "părăsind oarba imitare a concepțiunilor străine, s-au inspirat din viața proprie a poporului lor", sau alarma cu care previne asupra "monstruoasei germanizări" a limbii gazetelor românești din Transilvania, Banat și Bucovina, pericol interpretat ca "denaturare a spiritului propriu național". "Onestitatea, sinceritatea și știința nu sînt privilegiul exclusiv al germanilor" – replica Maiorescu unei faimoase broșuri, semnate cu pseudonim de liderul liberal D.A. Sturdza și intitulată *Germania, România și Principele Carol de Hohenzollern*. "Cît pentru cultura și arta special germană, întrucît este germană, în deosebire de alte națiuni, pe aceste nu a putut trece nici unui român cu mintea sănătoasă prin cap de a le introduce în România. Nici un popor, dacă voiește a mai trăi ca popor independent, nu poate abdica la cultura și la arta sa proprie națională".

Deși într-o altă ordine de idei, nu putem ignora aici nici capitolul mai delicat al consecvenței cu care liderii junimiști au susținut decenii de-a rîndul alianța economică și politică a țării cu Austro-Ungaria și Germania, opțiune al cărei eșec final a fost pecetluit de evenimentele primului război mondial și de dureroasa ei contradicție cu dezideratul atît de popular al împlinirii idealului național. "Faptele", oricît de lipsite de echivoc, trebuie privite și în cazul de față într-o lumină mai nuanțată decît cea în care le înfățișează rudimentara dihotomie a "simpatiilor" și "antipatiilor" pentru Puterile Centrale sau Antanta. Între determinările obiective ce trebuie luate cu deosebire în considerație se înscriu, printre altele, rolul crescînd al capitalurilor germane în viața economică a României din cea de-a doua jumătate a secolului trecut, însemnătatea prezenței îndelungi în fruntea statului

a lui Carol I de Hohenzollern, ca şi tratamentul inechitabil aplicat ţării, învingătoare în războiul cu Imperiul otoman, de către Marile Puteri şi cu deosebire de foştii aliaţi ruşi în timpul Congresului de la Berlin din 1878. Alegerea junimiştilor, accidental anticipată de un Ioan Maiorescu, urmează unui examen lucid al tuturor premiselor interne şi externe în sprijinul ei şi se întemeiază pe intima convingere că ea constituie alternativa cea mai convenabilă interesului naţional, amînînd astfel pentru circumstanţe mai favorabile rezolvarea chestiunii naţionalităţii române din Transilvania şi restul teritoriilor habsburgice. Acerbi opozanţi ai convenţiilor comerciale, încheiate de guvernele conservatoare cu Austro-Ungaria şi Prusia în deceniul al optulea, liberalii se vor ralia treptat acestei politici, încît articolul lui Titu Maiorescu din numărul pe ianuarie 1881 al publicaţiei *Deutsche Revue*, pledoarie pentru aderarea României la blocul Puterilor Centrale, avea să inaugureze o lungă eră de consens între partidele guvernamentale asupra orientării externe a ţării; apropierea politică de Germania şi Austro-Ungaria, la care Petre Carp şi-a dat concursul ca diplomat, a fost consfinţită prin tratatul de alianţă încheiat de primul-ministru liberal I. C. Brătianu. După mai bine de treizeci de ani, în condiţii sensibil diferite, foştii conducători ai *Junimii* ieşene au continuat încă să mai creadă în viabilitatea mai vechilor raţiuni de oportunitate – poziţie care, vădit impopulară, a şi fost sancţionată de evenimente ca anacronică şi limitată. Dar a determina cu precizie cît de greu a atîrnat în această deloc confortabilă decizie un aşa-zis ataşament pentru "Deutschtum" ni se pare, chiar şi astăzi, o operaţiune hazardată; atitudinea demnă a lui Maiorescu faţă de autorităţile germane de ocupaţie, ca şi opoziţia (în marginile, desigur, posibile) a lui Carp faţă de stipulaţiile umilitoare ale păcii separate de la Bucureşti trebuie reţinute ca mărturii ale unei consecvenţe de conduită care, pe lîngă şi deasupra manifestării "germanofile", şi-a păstrat o credibilă componentă patriotică.

Fără pretenţia de a fi reuşit să răspundem în cuprinsul acestor marginalii tuturor chestiunilor formulate iniţial, credem că din multitudinea de fapte supuse discuţiei se desprinde cel puţin o concluzie, mai mult sau mai puţin clară, asupra locului de excepţie pe care îl ocupă doctrina junimistă între marile curente de idei ce au însoţit procesul de formare şi consolidare a României moderne. Obişnuitele

"filiaţii", mai mult sau mai puţin unilaterale, ce încearcă să situeze "ascendenţe" şi "descendenţe" într-un domeniu prea complex pentru asemenea exerciţii, ajung în impas atunci cînd punctul de vedere este cel "al deschiderii ori închiderii faţă de influenţa străină". *Junimea* lipseşte în chip simptomatic din schema lui Mircea Martin după care "mesianismul pozitiv (Kogălniceanu, Russo, n.n.) devine mesianism specifist (Haşdeu, Iorga, n.n.), în vreme ce mesianismul utopic (paşoptiştii munteni, n.n.) sfîrşeşte în criticism sincronist (Lovinescu, n.n.)". La egală distanţă de un liberalism autohtonist moldovenesc pe care îl continuă şi, respectiv, de cele două direcţii ce i-au disputat succesiunea: "şcoala naţionalistă" a lui Iorga şi "generaţiile maioresciene", societatea ieşeană pare şi este, fără îndoială, "neînregimentabilă", căci "fără să fie împotriva formelor străine, (ea) (...) condiţionează adoptarea lor de adecvarea la fondul naţional". Prin aplecarea sa către toleranţă şi armonie, prin "raţionalismul, spiritul european, aspiraţia spre evoluţie şi modernitate", pe care Maiorescu şi prietenii săi le-au profesat "cu distincţie şi vocaţie", junimismul instituie între "naţional" şi "universal" un echilibru fără precedent şi totodată exemplar în istoria gîndirii româneşti. Relaţia cu ceea ce am convenit a numi aici "model german" este în acest sens o dată mai mult lămuritoare.

O răscruce în eminescologie

Nu vom ezita cîtuşi de puţin, – şi aceasta fără a ne teme, în cazul de faţă, de riscul vreunor entuziasme necenzurate, – în a afirma că de o carte precum cea publicată de Zoe Dumitrescu Buşulenga şi consacrată relaţiei dintre *Eminescu şi romantismul german* (Ed. Eminescu 1986) cultura noastră avea de multă vreme o acută nevoie. La aproape un secol de la moartea poetului, odată cu efortul de a întregi, măcar în acest al doisprezecelea ceas, ediţia critică integrală a operelor sale, exegeza însăşi, în care s-au exersat cîndva spiritele strălucite ale unor Titu Maiorescu, G. Ibrăileanu, G. Călinescu sau Tudor Vianu, avea datoria de a întreprinde, pe lîngă o reevaluare atentă a textelor eminesciene în lumina marilor cîştiguri ale teoriei şi practicii interpretative din ultimele decenii, şi o explorare sintetică a unor secţiuni care, din obscure motive, au rămas încă în stadiul fragmentarismului şi al jumătăţilor de măsură. E notorie absenţa, mereu deplînsă, a unor cercetări cu adevărat probe, întreprinse dinspre sociologia contemporană a culturii şi eliberate de distorsiuni oportuniste, asupra filosofiei politice a lui Eminescu; nu ne poate da decît de gîndit faptul că, între "contribuţii" tributare unor clişee la modă sau unor vechi poncife de nefericită tradiţie, uşor asezonate cu bibliografie recentă, cel mai solid, obiectiv şi răspicat studiu în problemă apărut la noi în ultimii ani se datorează... profesorului Klaus Heitmann de la Universitatea din Heidelberg. Nu mai puţin curioasă, deşi nu inexplicabilă, a fost amînarea prelungită a unei discuţii concluzive asupra multiplelor filoane culturale străine identificate de-a lungul timpului în formaţia şi opera poetului naţional, de parcă tăcerea jenată sau voita limitare la stadiul

constatativ al micilor "descoperiri" filologice ar fi putut constitui singurele răspunsuri viabile la vechea, imprudenta şi demult depăşita aserţiune a lui H. Sanielevici cum că Eminescu n-ar fi făcut decît "să răsădească în literatura noastră întreaga concepţie despre viaţă a romanticilor germani". În această vreme, manuscrisele eminesciene în limba germană aflate la Academie au continuat a nu fi decît parţial descifrate, în pofida apelurilor alarmate (şi de pericolul deteriorării lor) ale lui Constantin Noica, iar sistematizarea operei şi a feluritelor ei izvoare, aşa cum a efectuat-o G. Călinescu cu multe decenii în urmă, a rămas unicul reper sintetic de asemenea factură, pe care ediţia critică, ea însăşi destul de vulnerabilă din această perspectivă, – după cum a arătat Dan Petrovanu, – n-avea cum îl suplini. Am salutat de aceea acum cîţiva ani publicarea în colecţia "Eminesciana" a studiului lui Ştefan Avădanei despre relaţia dintre Eminescu şi literatura engleză, iniţiativă îndemnînd spre una analogă, dar de o importanţă majoră în încercarea de a-i (re)descoperi poetului Sinele în şi prin confruntare cu Alteritatea. Mai curînd decît ne-am fi aşteptat, "provocarea" a fost primită; efortul de a investiga în chip exhaustiv raporturile complexe dintre opera eminesciană şi cultura germană a secolului al XIX-lea şi l-a asumat specialistul astăzi cel mai îndreptăţit în acest sens, prin experienţa unei superioare erudiţii şi, totodată, a îndelungii îndeletniciri cu textele poetului: Zoe Dumitrescu Buşulenga.

Enunţînd din capul locului programul unui comparatism *sans rivages* drept singura modalitate adecvată "cazului Eminescu" în a proiecta mecanismul contactelor creatorului cu impulsurile venite dinspre alte culturi, Zoe Dumitrescu Buşulenga întrezăreşte direcţia saltului calitativ al cercetării, ce nu-şi mai poate îngădui să stăruie în "simpla înregistrare de nume şi titluri întîlnite ori ghicite în manuscrise sau în opera finită", în redimensionarea ei la o scară unde "ar putea trăda ceva din articulaţiile unui tip de gîndire, ale unui demers creator care aruncă altfel interdicţii inhibitorii minţilor noastre de rînd". De altfel, pozitivismul în căutare de "raporturi faptice", fatalmente izolate şi "bilaterale", – de neignorat, oricum, într-un anume registru interpretativ, – pare să-şi fi epuizat raţiunea de a fi, odată cu secătuirea inerentă a surselor documentare privind viaţa lui Eminescu; o altă vîrstă a comparatismului, care, cel puţin în teorie, recunoaşte astăzi irelevanţa schematică a vechii şi cîndva atot-

puternicei paradigme *influenţă / imitaţie*, porneşte, mai ales cînd este vorba de o operă de talia celei eminesciene, de la cu totul alte premise. Este meritul Zoei Dumitrescu Buşulenga de a le fi definit cu o claritate ce exclude de aici înainte orice recidivă în mecanicismul sursologic: în discuţie se află în exclusivitate dialectica *receptării productive*, capacitatea poetului de a metamorfoza prin forţa geniului individual şi implicit naţional Vechiul acumulărilor culturale în Nou, meandrele procesului *catalitic*, transformînd "întîlnirile" cu "drumurile altora" în prilejuri de a se descoperi pe el însuşi, de "a conferi armoniilor specificităţii naţionale sunetul cel mai curat şi mai plin". Cîştigul teoretic şi practic al acestei atît de lipsite de echivoc viziuni este, credem, enorm. În primul rînd, ea afirmă odată mai mult preţioasa idee enunţată cîndva de Leo Spitzer, (la care filologiile naţionale, inclusiv cea românească, au încă de meditat), idee ce consacră modelul dialectic al *dialogului* cu Celălalt drept unica metodologie capabilă a configura o dinamică a culturii, atît în mişcarea ei interioară, cît şi în multiplele ei relaţii cu exteriorul – căci îngustimea izolaţionistă nu poate produce decît reprezentări statice, mortificate, ale unor fenomene prin excelenţă vii, condiţionate în existenţa lor de efervescenţa conexiunilor de tot felul. Iluzia de a-l putea studia pe Eminescu prin şi pentru sine însuşi, într-o splendidă retractilitate sieşi suficientă, se vădeşte la fel de reducţionistă ca şi cealaltă extremă, a credinţei într-o intertextualitate totalitară, subordonînd pînă la anihilare factorul particular, individual sau colectiv, al creaţiei. Un sondaj al *specificităţii* prin confruntare cu *diferenţa*, aşa cum îl recomandă şi îl practică Zoe Dumitrescu Buşulenga, presupune o implicită deschidere conceptuală, eliberată de tirania factologiei, în aşa fel încît spaţiul "de contact" luat în consideraţie se va extinde acum de la citate, reminiscenţe, reluări parodice etc. pînă la teme, motive, situaţii, mituri, *topoi*, dar şi mai departe, spre înrudiri de ordin tipologic, în "datul structural" (după expresia Vioricăi Nişcov), "stipulînd simbioza identităţii şi complementarităţii", – căci doar libera deplasare pe multiple registre hermeneutice poate tinde spre valorificarea deplină a experienţei estetice acumulate în textul poetic. Consecinţa imediată ce rezultă de aici, la rîndul ei decisivă, după opinia noastră, pentru eminescologie, vizează o falsă "dilemă", întreţinută, printre altele, de "subiectivităţi ale criticilor unei vremi mai vechi, de necunoaşterea întregii opere a

poetului nostru naţional, de lipsa unei viziuni cît de cît istorice, de ansamblu, a evoluţiei romantismului german, de gustul şi capacitatea de receptare a trecutelor etape de cultură": aceea că, acordînd credit maxim... statisticii, după care în creaţia lui Eminescu ar predomina ecourile directe ale unor post-romantici germani, în majoritate epigoni minori ai marilor şcoli de la începutul secolului al XIX-lea, ar rezulta că ea însăşi împărtăşeşte în perspectivă europeană aceeaşi condiţie minoră, întîrziată, diluată. Or distincţia operată de Zoe Dumitrescu Buşulenga între *micromotivele* romantice, deprinse de poetul român în atingere cu atmosfera culturală "obosită", "rarefiată", "încărcată de o moştenire prea grea", a Vienei şi Berlinului deceniilor şapte şi opt, şi *macromotivele* "definitorii pentru romantismul major", integrate fie prin canale indirecte, fie printr-o analogie de esenţe întru fantezie şi simţire, "cu o putere care nu aparţine decît celor mari, egali întru făuriri de universuri" are darul de a marca temeiuri interpretative solide acelei certitudini despre *romanticul* Eminescu – bun cîştigat al exegezei noastre, alături de care fragile speculaţii plasîndu-l la hotarele simbolismului sau chiar al curentelor ermetice, ca alibi, inutil, menit a-i proba valoarea în universalitate, îşi vădesc derizoriul.

Investiţia conceptuală a cărţii Zoei Dumitrescu Buşulenga îşi găseşte un admirabil pendant în rezultatele concrete ale unei explorări întreprinse metodic, reordonînd şi reconsiderînd uriaşa informaţie acumulată în configuraţii noi, îmbogăţitoare în toate sensurile pentru imaginea contemporană a poetului şi gînditorului Eminescu. Pe verticala biografică sau pe orizontala confruntării sistematice a operei cu fiecare dintre marile etape şi personalităţi ale romantismului german (confruntare precedată de o densă şi lămuritoare sinteză asupra curentului, pe care oricare germanist de marcă şi-ar putea dori să o fi semnat), comparatistul dezvăluie alte şi pînă acum nebănuite articulaţii, resorturi, motivaţii ale evoluţiei şi profilului eminescian la limita unde *cultura* devine *creaţie*. Preţioasă este, după părerea noastră, circumscrierea acelui moment de trecere, atît de importantă pentru spiritul autorului *Glosei*, de la faza "formaţiei unui profil particular, cu receptarea nediferenţiată de influenţe din afară" la cea a "luării de conştiinţă de sine, de realizare a organicităţii gîndirii care poartă pecetea unei specificităţi anume", marcată în biografie de perioada berlineză a studiilor, cu adîncirea preocupărilor

kantiene vieneze către etnopsihologie şi mitologie; saltul decisiv "dinspre tărîmul cunoştinţelor înspre tărîmul sensurilor, al semnificaţiilor" desăvîrşeşte, concomitent, devenirea sa ca *tip* romantic integral, ce a refăcut, pas cu pas şi pe cont propriu, în diacronia existenţei, orizontul sincronic atît de complex al curentului, cu întreaga sa paletă ideatică, totalizantă şi nu mai puţin contradictorie. Acel *gen proxim* "sub al cărui generic se situează, în chip fericit, şi el, şi cei mai însemnaţi dintre romanticii europeni" îndeamnă odată mai mult la meditaţia asupra destinului modelului romantic, şi în special al celui german, în cultura românească, destin de care, după ştiinţa noastră, doar Ştefan Zeletin s-a ocupat cîndva, într-un studiu astăzi aproape uitat, intitulat *Romantismul german şi cultura critică română*. O idee preţioasă a sociologului, pe care el însuşi nu a dus-o pînă la capăt, revine în cartea Zoei Dumitrescu Buşulenga în capitolul tratînd relaţia dintre Eminescu şi Novalis: *evoluţia* abruptă din gîndirea autorului lui *Heinrich von Ofterdingen*, de la entuziasmul pentru idealurile lui 1789 pînă la exaltarea conservatoare a unui ancestral Ev Mediu, – evoluţie culminînd cu apologia naţionalistă şi mistică a Restauraţiei lui Metternich la Brentano, Arnim, Görres, Adam Müller, etc., în care Lukacs a văzut rădăcinile a ceea ce el a numit *Die Zerstörung der Vernunft* (distrugerea raţiunii), cu ştiutele consecinţe în secolul nostru, – devine la Eminescu *stare* bipolară, contradictorie, de o natură sensibil diferită (prin componenta revoluţionară a organicismului profesat) de criticismul junimist, nutrit din aproximativ aceleaşi izvoare ideologice. O viitoare cercetare asupra filosofiei politice eminesciene este datoare să sondeze în profunzime aceste aspecte, beneficiind, desigur, şi de înţelepciunea matură a unei experienţe istorice inevitabil absente din (pentru vremea lor) clarvăzătoarele observaţii ale unor Ibrăileanu, Lovinescu sau Zeletin.

Nu putem întîrzia, din păcate, asupra luminilor noi pe care analizele Zoei Dumitrescu Buşulenga le proiectează, inclusiv din unghiul strict documentar, asupra corespondenţelor operei eminesciene cu cele ale lui Jean Paul, Hölderlin, Ludwig Tieck, Friedrich şi August Wilhelm Schlegel, Novalis sau ale romanticilor din Heidelberg, dintre care aproape senzaţionale ni se par apropierile dintre romanul *Hesperus* al celui dintîi şi *Cezara* lui Eminescu, precum şi subtilele consideraţii cu privire la prezenţa şi originile reale ale motivului *florii albastre*

la poetul român. Lectura cărţii adaugă tuturor celor înşirate de noi pînă aici plăcerea de a urmări în plină desfăşurare o inteligenţă scînteietoare, valorificînd erudiţia istoricului literar şi a omului de cultură în chipul cel mai productiv şi neconvenţional. Este încă un motiv în a socoti cartea de faţă ca pe o răscruce în eminescologie.

"Jucătorul" Caragiale

Studiul lui Florin Manolescu, cu un titlu de o foarte incitantă sonoritate: *Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii* (Cartea Românească, 1983), porneşte de la o constatare de ordinul evidenţei: deşi "dintre toţi contemporanii săi, numai Creangă şi Eminescu au mai rezistat, prin întreaga lor operă, unui secol de lectură", "notorietatea lui Caragiale a atins relativ tîrziu cota meritată, el reprezentînd, din acest punct de vedere, unul dintre cele mai paradoxale cazuri de receptare întîrziată a unui mare scriitor la noi". Într-adevăr, capitolul delicat al relaţiilor dintre autorul *Scrisorii pierdute* şi publicul său, de la "origini", adică din perioada vieţii scriitorului, şi pînă în prezent, se mai află printre chestiunile încă "deschise" în exegeza caragialiană – biografii au înregistrat cu scrupulozitate zigzagurile acestor raporturi, succesele şi căderile spectaculoase, popularitatea şi impopularitatea mergînd pînă la violenta şi duşmănoasa contestare, iar, la rîndul ei, istoria "receptării critice" a operei consemnează opinii diametral opuse vizavi de viabilitatea şi "perenitatea" acesteia. Din capul locului însă, contribuţia lui Florin Manolescu se detaşează de ceea ce critica tradiţională, cu ştiuta-i înclinaţie spre un anume detectivism psihologic, cu motivaţiile sale "de bun simţ", aleatorii şi contradictorii, a crezut că reprezintă "ultimul cuvînt" în explicarea mai sus pomenitului paradox. Impasul acesteia, prin excelenţă teoretic şi metodologic, este identic, de fapt, cu impasul oricărei istorii literare fixate cu obstinaţie asupra autorilor (după schema "viaţa şi opera") şi "evenimentelor" unei literaturi. Încît mutaţia de perspectivă

pe care o propune Florin Manolescu ni se pare semnificativă nu pentru că actuala vogă (superficială, ca toate modelele) de care se bucură la noi estetica receptării ar pretinde volens-nolens o "aplicaţie" autohtonă, ci mai ales deoarece criticul a intuit, în cazul "dialogului" dintre opera lui Caragiale şi publicul ei de-a lungul timpului, acea *procesualitate* comunicativă între "producţia" şi receptarea literaturii. Descoperind în interesul pentru public o "temă de referinţă din sistemul literar al scriitorului Caragiale", Florin Manolescu o tratează (pentru întîia dată) drept cheie a operei, citită aşadar în consonanţă cu toate implicaţiile sale: "punerea insistentă a problemei contractului literar şi a meseriei de scriitor, a competenţei autorului în raport cu competenţa cititorilor săi, a succesului şi difuzării produselor literare", precum şi principiul, familiar lui Caragiale, după care, "adresîndu-se şi depinzînd de public, textul este în realitate o mărime negociabilă".

Dacă, după 1967, s-a discutat cu insistenţă, la nivel teoretic, despre posibile "istorii literare ale cititorilor", practica a întîrziat însă în a oferi modele aplicative viabile; se ştie că destule încercări de a reconstitui "orizontul de aşteptare" al unor opere anume n-au depăşit stadiul unor investigaţii empirice de sociologie a lecturii. Mai productivă decît estetica propriu-zisă a *receptării* s-a dovedit, în acest sens, varianta ei simetrică, aşa-numita estetică a *efectului* (*Wirkungsästhetik*), ce şi-a propus descifrarea "structurii de apel" a textelor literare, cu alte cuvinte, mecanismul textual de comunicare cu un virtual receptor. Din acest punct de vedere, Caragiale oferă materialul ideal: travaliul *conştient* al "primului nostru *poietician*, atît în planul teoriei, cît şi în acela al producţiei literare", situat "chiar în inima operei, în centrul procesului de *fabricare*, de producere, de instaurare a operei" – după cum a demonstrat-o admirabil Al. Călinescu în eseul său *Caragiale sau vîrsta modernă a literaturii*, – trădează preocuparea manifestă de a dirija reacţia cititorului, de a-l sugestiona, de a obţine efecte îndelung premeditate. Cu cuvintele lui Caragiale: "În tîrgul de vremi statornicit micul debitant ştie ce marfă se caută, ştie ce trebuie muşteriului cunoscut şi credincios: ba îi merge chiar înaintea nevoilor; chiar i le provoacă, cunoscîndu-i firea şi gustul".

Este şi premisa lui Florin Manolescu ("ceea ce impresionează de la început în literatura lui Caragiale este programarea amănunţită a tuturor elementelor textului şi urmărirea lor insistentă") atunci cînd

îşi potriveşte reperele interpretative în funcţie de cititorul socotit drept "principala unitate de decizie" a textului literar. Cititor care, şi în cazul lui Caragiale, poate fi "bun" ori "rău", sau, în termenii consacraţi de teorie, "ideal" sau "real". De cititori "ideali" Caragiale a avut parte, cel puţin în timpul vieţii, foarte rar; un prototip al acestora pare să fi fost, crede Florin Manolescu, Paul Zarifopol, acelaşi care, cu gîndul la Maiorescu, probabil, îi evoca pe spectatorii "ideali" ai *Scrisorii pierdute*, "oameni care, prin educaţia şi situaţia lor, aveau faţă de subiectele acestui teatru distanţa estetică, deci înţelegerea şi rîsul lor erau libere de orice încurcătură personală". Se înţelege aşadar pe cine elogia "micul debitant" din *Exigenţe grele* – rămîneau însă ceilalţi, muşteriii cusurgii, pentru că "marfa", oricît de bună, "... nu le trebuie": cei care, majoritari în publicul caragialian, reprezentau, după expresia lui Zarifopol, "însăşi lumea acestor comedii". Întregul edificiu al literaturii lui Caragiale se constituie, în consecinţă, pe aceste sistem multiplu de comunicare, concretizat în ceea ce Florin Manolescu numeşte "texte cu ofertă de participare multiplă", capabile "să vorbească în coduri diferite, succesiv sau concomitent, unor categorii diferite de spectatori", şi prevăzute de autor, în acest scop, cu o "structură apelativă complexă". În ceea ce ne priveşte, nu vom stărui asupra tuturor meandrelor demonstraţiei, (în care se utilizează copios, uneori, din păcate, şi redundant, concepte şi termeni ai teoriei jocurilor), demonstraţie ce urmăreşte pas cu pas întregul inventar de procedee ale "regiei textuale" caragialiene, începînd cu recursul la "formele simple" şi pînă la existenţa *spaţiilor vide* – termen preferabil pentru *Leerstellen*, pe care Florin Manolescu le numeşte "locuri goale" – ca nivel maxim al ambiguităţii textuale şi, concomitent, al "deschiderii" hermeneutice către receptor. Ne vom opri asupra unui singur aspect, exemplar, însă, după opinia noastră, pentru obiectivele unui studiu de estetică a receptării.

Ni se pare, desigur, firească, armătura istorico-lierară a întreprinderii lui Florin Manolescu, interesat în a reconstitui printr-o vastă documentaţie asupra epocii lui Caragiale (mergînd pînă la a număra, împreună cu C.C.Giurescu, imobilele construite în Bucureşi între 1885 şi 1905) şi dimensiunea faptică, *reală*, a relaţiei dintre scriitor şi publicul său. Tensiunea aproape constantă care a caracterizat această relaţie, accentuată şi de împrejurări de ordin extra-literar, asupra

cărora Florin Manolescu stăruie, – şi vom vedea şi de ce, – i-a acreditat o imagine de autor "neînţeles", variantă de *bas étage* a unei realităţi căreia Al. Călinescu i-a dat expresia cea mai adecvată afirmînd că "opera sa joacă în cadrul literaturii române un rol de placă turnantă, ce asigură operaţia de substituire dialectică între două epoci literare şi marchează intrarea în vîrsta modernă a literaturii noastre". Reacţia de contrarietate a receptorului contemporan lui Caragiale în faţa dificultăţilor textului "modern", în care proliferează ambiguitatea sau "oferta de participare multiplă" (reacţie care, pe de altă parte, garantează "implicarea" lui în text şi funcţionalitatea *de facto* a "lanţului comunicativ"), se traduce prin ceea ce deja Gherea, încercînd să motiveze insuccesul *Năpastei,* numea "înşelarea aşteptării". Paradoxul apariţiei unei literaturi precum cea caragialiană "în plin sentimentalism romantic, în plin semănătorism liric" (Pompiliu Constantinescu) întruchipează cazul tipic al ciocnirii dintre o operă radicală în ansamblul ei şi un "orizont de aşteptare" prin excelenţă conservator – se confirmă, de altfel, din plin teza cu privire la "vehemenţa artistică" şi "radicalismul total al atitudinilor" caragialiene, ce-l alătură în epocă, – după opinia lui Florin Manolescu, – doar lui Eminescu. Abia în acest moment atingem chestiunea, îndelung dezbătută, a posterităţii lui Caragiale, a cărui "inactualitate", mereu invocată de succesivii săi "detractori", a fost motivată prin aşa-zisul realism "documentar" al operei, incompatibil, chipurile, cu evoluţia societăţii româneşti şi, implicit, a gustului şi aşteptărilor ei estetice. Confuzia clasică dintre virtuţile mimetice şi cele artistice ale unui text, legat mai mult sau mai puţin de o anume "materie" ocazională din care s-a întrupat ("... opera lui Caragiale e săpată într-un material puţin trainic pe care timpul a început să-l macine", scria, de pildă, E. Lovinescu în 1925) primeşte, în cazul lui Caragiale, cea dintîi replică întemeiată pe o argumentaţie eliberată de schema simplificatoare a plăcerii estetice izvorîte din "recunoaştere", căci *valoarea* operei, – în concepţia Şcolii de la Konstanz, – se evaluează nu în funcţie de adaptabilitatea ei la structurile *orizontului de aşteptare*, ci, din contra, prin distanţa estetică luată faţă de acesta, prin capacitatea de a-l şoca şi de a-l remodela. La Caragiale, procesul *schimbării de orizont* este echivalent, în toate ipostazele sale, cu "incendierea normelor literare şi recalibrarea sistemului discreditat, pe baza unui nou *contract de lectură*"; proiectat în

secţiune sincronică, acesta se re-produce în perspectiva diacroniei, prin aceea că permite cititorului, mereu altul, "să aleagă între mai multe strategii şi să revină la mutări iniţial ignorate, dar pe care textul i le ţine la dispoziţie". Resursele mereu proaspete de a-l activiza pe receptor, capacitatea de a-şi exercita efectul *în timp*, de a fi "receptată" de generaţiile succesive ale publicului, traduce, în definitiv, cunoscuta afirmaţie a "revizuitului" Lovinescu: "săpînd mult mai adînc, Caragiale a dat o expresie de artă, unică, materialului vulgar şi trecător". Odată mai mult, *negativitatea* funciară a lui Caragiale se dovedeşte a fi esenţialmente *constructivă*.

Revenind la studiul lui Florin Manolescu, ne rămîne să mai constatăm "jocurile cu mai multe strategii" la care îşi invită cititorul, în măsură să aleagă varianta de lectură cea mai convenabilă, de la teoria jocurilor (asupra căreia autorul insistă cu predilecţie) şi pînă la istoria literară, în care imaginea lui Caragiale se întregeşte sensibil prin consideraţiile relative la acea labilitate cronică, inclusiv de ordin politic, ce i s-a reproşat nu o dată. Descifrăm în fond ambiţia de a oferi o nouă "viziune", integratoare şi coerentă în toate articulaţiile ei, o voinţă de coroborare (uneori forţată) a tuturor nivelelor interpretative, chemate a furniza argumentele unei convergenţe, ce se traduce, cu riscurile simplificării, într-o "formulă" stabilă, într-un Caragiale plauzibil din toate direcţiile. "Jucătorul", sub a cărui efigie totalizantă sînt plasate omul şi opera, apare în ipostaza veşnicului păgubaş, sancţionat aproape automat de propriul destin de mare scriitor, "care se opune... canoanelor obişnuite şi regulilor acreditate ale societăţii". Căci, adaugă Florin Manolescu, "atunci cînd ţi se cere să minţi şi se aşteaptă de la tine să faci lucrul acesta, nu poţi fi răsplătit pentru că ai spus adevărul". Meditaţia, cu apăsată tentă moralistă, asupra condiţiei implicit "opozante" a scriitorului de valoare, uzează, odată mai mult, de o teză a esteticii receptării. Cît despre tehnica, admirabil mînuită de Florin Manolescu, de a îmbina "teoria şi practica", schemele lotmaniene şi, să zicem, necazurile lui Caragiale cu liberalii, ne asumăm, deocamdată, propoziţia interogativă dintr-un recent studiu al lui Livius Ciocârlie: "Să nu fie nimic nevralgic în atîta spirit de echilibru şi în atîta înţelepciune?"

Lirismul inaderenței

Așteptam această carte a lui Mircea Martin despre poetul *Privelиștilor* (*Introducere în opera lui B. Fundoianu*, Ed. Minerva, 1984), după ce criticul, prin două texte cu valoare programatică, apărute ca prefețe ale ediției Fundoianu de acum cîțiva ani, își asumase misiunea dificilă de a-l "restitui" istoriei literare românești pe cel care, la doar 25 de ani, a devenit, sub numele de Benjamin Fondane, scriitor francez. Un caz dificil, dar cu atît mai interesant din perspectiva nu mai puțin curajoasei întreprinderi pe care același Mircea Martin o abordase într-un precedent eseu, (lipsit, din păcate, de ecouri pe măsură), aceea de a defini prin riscantul și riscantul termen de "complex" efortul obsesiv al culturii române de a-și determina, în raport cu modelele și reperele străine, specificul național. Dacă, pe de o parte, integrarea lui Fundoianu, lipsită de complexe, în cultura franceză, ar putea dovedi, crede Martin, "latența de universalitate a unei culturi periferice", destinul operei sale românești se leagă și el, într-un anume sens, de un episod al acestei frămîntări, care n-a încetat, după cum bine știm, nici astăzi. Provocatoarea prefață la volumul *Imagini și cărți din Franța*, din 1992, unde Fundoianu afirma, "imprudent", calitatea de "colonie a culturii franțuzești" pe care cultura românească din acea vreme ar fi deținut-o din pricina "bilingvității clasei suprapuse", prefață urmată de brusca decizie de a se supune efectiv unicei, după el, "conduite logice" – aceea de a scrie în franțuzește, s-au aflat, consideră Mircea Martin, la originea reacției marginalizante, dacă nu chiar ostracizante, cu care l-a tratat critica, predispusă, (justificat sau nu), a sancționa asemenea dizidențe. E. Lovinescu și G. Călinescu, de pildă, au reacționat în consecință; locul modest pe care îl acordă lui Fundoianu în tablourile lor valorice, marchează, în ultimă instanță, ecoul, pentru ei de neuitat, al "excesului (său) de negațiune". A-l prelungi astăzi în chip de prejudecată, într-un moment în care maturitatea teoretică și critică a culturii

noastre își poate îngădui prescrierea unei "vini", ea însăși artificial agravată în polemicile vremii, i se pare însă lui Mircea Martin a reprezenta o eroare inacceptabilă, pe care istoriografia literară este datoare, în fine, s-o îndrepte. De unde și *teza* volumului de față: "B. Fundoianu e un autor nepreţuit cum se cuvine. Nepreţuit pentru că e necunoscut".

"O carte pe care Fundoianu o merita!" – vom exclama și noi, alături de Ov. S. Crohmălniceanu, care își intitula astfel comentariul ce i-l consacra în *România literară*. Mai puțin competenți decît autorul *Literaturii române între cele două războaie mondiale* în opera lui Fundoianu, autor ce-și vede confirmate, prin travaliul critic al lui Mircea Martin, o serie întreagă de mai vechi observații și aprecieri recuperatoare, ne rămîne să mărturisim că, dacă, din principiu, sîntem sceptici în fața oricăror apologii, declarate sau nu, aceasta din urmă ne-a convins, inclusiv în actul final, "în egală măsură copilăresc și riscant al ierarhizării", unde citim că "locul lui Fundoianu în poezia românească modernă este *după* Arghezi și Bacovia, care l-au înrîurit, și *după* Blaga, dar *înaintea* lui Adrian Maniu, a lui Ion Pillat, a lui Voiculescu și chiar a lui Vinea". Ne-a convins în primul rînd prin luciditate și prin "dicțiunea ideilor" a căror forță persuasivă întrece dintotdeauna parti-pris-urile encomiastice; critica de identificare, deprinsă de Mircea Martin la școala geneveză a lui Marcel Raymond și practicată de el cu predilecție în eseurile sale despre poezie și poeți, este aici dublată de un demers prin excelență valorizant, și de aceea argumentativ, în care "subiectivitatea", (inclusiv în ipostaza de pledoarie), se convertește, printr-un joc complicat de comparații și disociații, în intuiție a *obiectivului*. Imaginea asupra lui Fundoianu cîștigă astfel în cîteva dimensiuni esențiale. În primul rînd, remarcabilă ni se pare redefinirea *diferenței specifice* a liricii lui Fundoianu prin "mișcarea interioară a poemelor", tensiune ce se consumă, într-o notă de modernitate debordantă, dincolo de cuvinte, de imagini sau emoții, în *arrière-plan*-ul îmbinării dintre "volume, din suprafețe potrivite, din conjugări de echilibruri, din contacte precise, din ponderi măsurabile", așa cum poetul însuși o spusese cîndva. Pornind (și) de aici, contradicția, aparent ireductibilă, pe care criticii au găsit-o între poezia sa românească și cea ulterioară, în limba franceză, între, așa zicînd, Fundoianu și Fondane, se relevă a fi, în fond, opusul ei – o translație,

o pregătire, o "inconfundabilă" continuitate a *stilului de gîndire*, detectabil în "implicitul operei". Încă un temei pentru Mircea Martin, într-o demonstrație admirabil condusă, pentru a invoca împotriva deformantei viziuni din prefața de la 1922 exemplul lui... Fundoianu însuşi, dovedind "incompatibilitatea statutului de «colonie» atribuit culturii române care l-a produs". Negația sa, a unuia care îşi probase nu aservirea sau parazitismul, ci deplina libertate spirituală față de presupusele modele (în chiar *Imagini şi cărți din Franța*) este, crede criticul, "mai eficace în ordine intelectuală decît o proclamație suficientă a valorilor literaturii naționale". Din păcate, nu însă şi în ordine morală, căci, renunțînd a depăşi negația dinlăuntru, el "a făcut ca frazele sale să fie interpretate în litera, nu în spiritul lor. Le-a redus semnificația şi autoritatea, le-a răpit gratuitatea ideală, adică eficiența".

Rămîne totuşi în suspensie o mai veche controversă, deloc neglijabilă, deoarece, prin extensiune, semnalează istoriografiei noastre literare un teren pe care neclaritățile, cel puțin teoretice, sînt încă departe de a fi fost rezolvate. E dificil să stabileşti cu precizie, (atîta cîtă admite domeniul), dacă Fundoianu poate fi considerat sau nu "avangardist", de vreme ce, – o constată şi Mircea Martin – lipsesc criterii limpezi "care să reglementeze raporturile între avangardism şi modernism în literatura română". Aşa s-ar explica şi ezitarea criticului, care, după ce respinge pe drept cuvînt teza, mai comodă, a tradiționalismului poeziei "fundoiene" (sic!), analizează cu minuție ceea ce îl desparte pe autorul *Priveliştilor* de *moderniştii* Arghezi şi Blaga pe de o parte ("o devalorizare pur şi simplu" față de "o convertire a valorilor" poetice fundamentale, un "schimb de taine" cu tradiția), de avangardişti, pe de altă parte ("devalorizarea nu e împinsă, de regulă, pînă la dezagregare şi în nici un caz pînă la una a formelor"), fără a putea decide însă care dintre aceste distanțe este mai profundă şi de aceea definitorie pentru Fundoianu.În ceea ce ne priveşte, găsim formula finalmente adoptată, cea de *lirism al inaderenței*, drept adecvată fără doar şi poate, deşi insistența cu care Mircea Martin o separă de avangardism ni se pare excesivă; doar prudența de a-l feri pe Fundoianu de rezervele ştiute față de opera avangardismului românesc, de la afişatul cosmopolitism şi pînă la pretinsa (de către unii) precaritate valorică, o explică. În definitiv, nimic nu ne împiedică

să considerăm poezia lui Fundoianu, şi nu pe cea a lui Vinea sau Voronca, drept normă a avangardei noastre literare, dar nu aici se află problema, credem noi.

Dincolo de absolutismul nominalist al unor categorii încă parțial şi insuficient definite: modernism, avangardism, experimentalism etc., funcționînd procustian, fără necesara (auto)clarificare teoretică, în cotidianul clasificator şi delimitator al istoriografiei literare, acest *lirism al inaderenței* implică, în ultimă instanță, o *atitudine*, ce depăşeşte, fie că dorim sau nu, cadrul strict al literaturii, o *negativitate* funciară care, în manifestarea sa estetică, traduce o alienare, o ruptură, o stare de criză. Supralicităm oare dacă, propunîndu-ne a-l reciti pe Fundoianu prin lentila esteticii negative a lui Adorno, mărturisim a fi descoperit în opera sa poetică şi critică, românească şi franceză, cîteva din notele esențiale ale manifestării artistice prin excelență emancipatoare, "opunîndu-se empiriei prin formă", tipică şi în sensul axiologic pentru un secol al atîtor contradicții? "Arta veche nu e urîtă numai pentru că e veche: e mai cu seamă primejdioasă; primejdioasă prin facilitatea ei, prin lipsa ei de stimulent pentru noi aventuri, pentru noi voiaje", scria el în 1922, în *Sburătorul literar*, pentru ca un deceniu şi jumătate mai tîrziu, exersat deja în dialectica negației rimbaldiene, să afirme în *Falsul tratat de estetică* "adevărul poetic vestitor al adevăratei şi supremei realități", acea *promesse du bonheur* pe care arta o conține prin însăşi condiția ei autonomă, enunțată de Adorno în faimoasa propoziție: "separîndu-se de praxis, arta devine matrice a praxisului social". Vom reveni poate altădată, într-o demonstrație detaliată, asupra textelor lui Fundoianu ce sprijină, în teoria şi practica sa scriitoricească, o asemenea situare într-un avangardism *de fapt*, care, fără să coincidă cu avangardismul *istoric*, reprezintă chintesența sintetică şi dialectică a concordanței (discordante) dintre artă şi realitate, forța motrice, înainte-mergătoare, a progresului artistic. Ne vom mărgini a mai observa doar că, din această perspectivă, analizele tehnice, la nivelul semnificanților şi semnificaților poeziei, devin mai puțin relevante înafara unei viziuni integratoare, ce le cuprinde într-o, să zicem, (împreună cu Mircea Martin), "formulă sufletească" specifică, măsură a *aderenței* sau *inaderenței*, a afirmației sau negației implicite. Între Stravinski şi Schönberg Adorno marca, de aceea, o infinită distanță; îl regăsim, de aceea, pe Fundoianu, mai aproape

de Tzara, de Vinea, de Voronca, de Bogza, de Gellu Naum, decît de Arghezi sau Blaga.

Dar, pentru a cita finalul acestei excelente cărţi, "despre Fundoianu totul – sau aproape totul – rămîne încă de spus".

Avangarda românească în traducere germană

A treia antologie a avangardei româneşti publicată în ultimii 20 de ani, după cea a lui Saşa Pană din 1969 şi cea a lui Marin Mincu (în versiune italiană în colaborare cu Marco Cugno) a apărut în R.D. Germană, la editura Philipp Reclam jun. din Leipzig, într-o ediţie "de buzunar" îngrijită şi postfaţată de Eva Behring. În ceea ce ne priveşte, o considerăm un veritabil eveniment, a cărui rezonanţă în întregul spaţiu lingvistic german, – unde, înafara traducerilor lui Oskar Pastior din Urmuz şi Tristan Tzara, avangarda românească a fost cunoscută pînă acum cel mult la "a doua mînă", prin studii critice cu circulaţie inerent limitată, – ar fi justificat, şi numai ea singură, credem, un tratament mai puţin "detaşat" din partea presei noastre literare. Nu vom pregeta să repetăm ori de cîte ori se va ivi ocazia că literatura română are în Eva Behring un "ambasador" dintre cei mai autorizaţi de o profundă cunoaştere a istoriei şi prezentului ei, pentru ale căror valori se investeşte cu o rară şi simpatetică dăruire. Comentator avizat al unui întreg şir de autori şi opere, cercetătoarea berlineză a găsit nu rareori soluţii interpretative originale, avantajate în acest sens de faimoasa "privire înstrăinată", dar cu atît mai proaspătă, recomandată de Brecht, – acea distanţă productivă, nutrită de un alt *background* teoretic decît al criticului român în starea sa "generică", dincolo de prejudecăţi, automatisme, idei "primite" şi locuri comune pe care le poate ignora fără a risca reacţii punitive din partea cutumei ultragiate. Încă o probă "neconformistă" o constituie însăşi antologia de faţă, care, dacă nu atît prin selecţie, se desparte în cîteva semnificative puncte de viziunea curentă la noi asupra avangardei, cu opinii

pe care Eva Behring le dezvoltă cu o riguroasă siguranţă în postfaţa volumului. Asupra acestora am dori să stăruim, înainte de toate, în rîndurile ce urmează.

Esenţială ni se pare deplasarea de accent pe care Eva Behring o întreprinde de la aspectul inovator la nivelul limbajului şi al expresiei poetice, în jurul căruia s-a statornicit imaginea standard a revoltei avangardiste, la fundamentul social şi mental al acesteia în lumea românească dinaintea şi mai ales de după primul război mondial. Întreaga discuţie în jurul aşa-zisei lipse de "organicitate" a mişcării, discuţie care, de la E. Lovinescu încoace, a suscitat un interes disproporţionat faţă de dimensiunea reală a chestiunii, are şansele unei turnuri decisive prin reformularea datelor problemei pe terenul ciocnirii dintre fracţiunea intelectuală contestatară, motivată socialmente în rebeliunea ei individuală şi de grup, şi ideologia dominantă, tinzînd spre armonie şi omogenizare în numele unui idealism paseist, regresiv şi suspicios faţă de orice potenţială tulburare a echilibrului social şi de putere. Oricît de tranşantă, configuraţia culturală propusă de Eva Behring, configuraţie pe care retractilitatea noastră precaută vizavi de excesele sociologiste o eufemizează îndeobşte, îndeamnă abia de aici încolo spre o analiză serioasă a mecanismelor de producere şi răspîndire a bunurilor "simbolice" în primele decenii ale secolului XX, pînă la a evalua în ce măsură clişeul "iluzionist" şi "sentimental" al romantismului epigonizat în semănătorism ajunge să se manifeste în ipostaza socotită de un Herbert Marcuse drept tipică pentru literatura erei "burgheze": cea "afirmativă", în sensul disocierii autonomiste dintre lumea "spiritului" şi lumea "reală", în aşa fel încît prima, proclamată drept "superioară" valoric faţă de lupta cotidiană pentru existenţă, să compenseze "din interior" orice năzuinţă de schimbare, contribuind implicit la conservarea statu-quo-ului social. Nu putem şti dacă exegeta est-germană a consultat acea *Theorie der Avantgarde* a lui Peter Bürger, carte cu mare răsunet în deceniul trecut, în care întreaga avangardă artistică europeană este examinată ca încercare auto-critică a artelor de a-şi depăşi, prin negativitate, o aşa-zisă condiţie socialmente "represivă" şi a-şi recîştiga odată cu detabuizarea obiectului artistic şi integrarea sa printre celelalte produse ale artizanatului uman valenţa creatoare din punct de vedere social. Observaţiile "la obiect" ale Evei Behring suplinesc oricum reducţionismul

teoriei, insuficient articulată pentru a nuanța deosebirile de cadru între avangarda occidentală și cea est-europeană; rezultă din demonstrație, pe de altă parte, că subversiunea destructivă a lui Urmuz sau Tzara nu reprezintă mai puțin un atac la adresa "valorilor burgheze", a "ierarhiilor recunoscute" și a "modelelor de comportament verificate" decît cea girată de Marinetti, Arp, Soupault sau Breton, iar impactul cu un public propriu, oricît de redus în comparație cu, bunăoară, proporțiile "consumului" avangardist în Berlinul anilor '30, confirmă pe fundalul citadinizării progresive a mediului nostru social în prima jumătate a veacului o predispoziție "internă", fie și minimă, dar fără doar și poate reală.

Fără îndoială că raportul național/internațional în caracterizarea avangardismului românesc prezintă dificultăți specifice, nu atît cît privește emulația relațiilor și contactelor în ambele sensuri cu confrații întru avangardă din întreaga Europă, cît expectativa suspicioasă a unor autori avangardiști față de maniera în care legitime aspirații naționale, manipulate de instituția literară a vremii, devin clișee (inclusiv formale) obligatorii, puse în serviciul unor reprezentări oficioase ale stabilității sociale. Sîntem tentați să afirmăm totuși că alternativa exclusivistă a unei opțiuni între militantismul social și cel național a fost mai curînd "lipită" post festum de o critică literară și culturală oglindind la rîndul ei anumite raporturi sociale în interiorului fracțiunii intelectuale; un caz ilustru de "determinare" este în judecățile sale asupra avangardei G. Călinescu, a cărui intuiție excepțională pare a se bloca în orizont extrinsec, încît, de pildă, Fundoianu și Voronca sînt tratați ca poeți "tradiționaliști", iar lui Gellu Naum, ignorat în *Istorie* cu desăvîrșire, îi sînt preferați, cum remarca cineva, "suprarealiștii" bucovineni. De altfel, Eva Behring atinge doar în treacăt controversata temă a valorii estetice a avangardei, judecată sever de unii sub cuvînt că nu ar fi produs "capodopere". Ne însușim aici punctul de vedere al lui Marin Mincu, după care "poeții, mari sau mici, trebuiesc tratați cu specială atenție întrucît fiecare, în felul său, contribuie la instituirea și codificarea sistemului literar căruia îi aparține", cu adăugirea că dialectica internă a sistemului contestă "muzeul imaginar", promovînd și retrogradînd în funcție de conjuncția dintre orizonturile așteptării și experienței estetice ale fiecărui "moment" istoric în parte. Ar fi de reflectat în această direcție asupra

chipului particular în care tradiția "modernistă" a liricii interbelice, cea marcată de opera marilor poeți Arghezi, Blaga, Barbu, Bacovia, pe de o parte, și cea "avangardistă", marginalizată în epocă, pe de altă parte, și-au delimitat "zonele de influență" asupra publicului de după jumătatea secolului, dintre care un rol esențial în conturarea (oricît de fluidă) a "canonului" l-au jucat și îl joacă "cititorii-producători" ai generațiilor '60, '70, '80. Ca sugestie ar putea servi știuta disociere a lui Adorno dintre esența "afirmativă", mascată de veșmîntul unui limbaj muzical novator, a operei lui Stravinski și "negativitatea" funciară a celei a lui Schönberg, socotită mai productivă în timp tocmai datorită forței de a se debarasa ascetic de orice artificiu "artistic" centrat pe "desfătare" și "consum"; or, la rîndul ei, fervoarea "anti-literară" a avangardismului, demascatoare de convenții și clișee, a rodit ca valoare socialmente constructivă tocmai prin ostilitatea față de încremenire, în efortul de a lumina într-o îmbogățitoare reciprocitate dialectica Realului prin dialectica poeziei și, într-un registru mai profund, a limbajului. Odată mai mult, tranziția istorică a lui Geo Bogza de la *Poemul invectivă* la proza *Țărilor de piatră, de foc și de pămînt,* pragul hermeneutic după care reportajele lui Brunea-Fox își transcend condiția ocazională pentru a fi citite astăzi ca texte "poetice", cu alte cuvinte egala disponibilitate a avangardei, – ținînd și de consecvența angajamentului de extremă stîngă a majorității protagoniștilor ei, – pentru revoluționarea "formelor" și "conținuturilor" tocmai prin refuzul demarcației autonomiste și "estetice" dintre ele (minus silita conversiune ulterioară la un conținutism primar și agresiv!) devin repere ale acelei progresii neliniare a literarității ce ne situează azi în plin...post-modernism. Comentariul Evei Behring are meritul, pe lîngă de a evoca asemenea filiații, de a le plasa pe un teritoriu mai solid și, în ordinea generațiilor literare, mai nuanțat și mai diferențiat decît o difuză opțiune "experimentalistă".

Cît privește antologia propriu-zisă, cercetătoarea berlineză a crezut de cuviință că, decît gruparea compactă a textelor pe autori, mai elocventă este eșalonarea lor istorică, în succesiunea "școlilor" și grupărilor avangardiste, modalitate pe care o socotim avantajoasă prin frămîntarea procesuală pe care o sugerează în spatele tabloului general și al profilului individual al fiecărui autor în parte. De toată lauda este, de altfel, capacitatea sistematică a Evei Behring, ale cărei

caracterizări succinte ale constructivismului, integralismului şi suprarealismului românesc reuşesc delimitări de o memorabilă limpezime. Interesantă ni se pare iniţiativa includerii în antologie a unui fragment din *Capul de răţoi* al lui Gh. Ciprian, binevenită ca lărgire a spectrului dincolo de limitele avangardei "istorice" utilizarea şi a unor texte de H. Bonciu, Brunea-Fox, Ion Călugăru, Constant Tonegaru, Geo Dumitrescu, prezenţi în antologia lui Saşa Pană şi absenţi din cea a lui Marin Mincu; nejustificată rămîne, credem, ignorarea unui avangardist prin excelenţă ca Miron Radu Paraschivescu. Traducerile în germană, datorate, printre alţii, lui Franz Hodjak, Anemone Latzina, Peter Motzan, Elga Oprescu, Heinz Kahlau, sînt excelente.

Exerciţii de dialectică

În anevoioasa şi complicata operaţiune de editare a celor 14 mape conţinînd însemnările lui Bertolt Brecht din perioada 1938-1955, ordonate şi definitivate de el însuşi şi rămase după moartea sa în păstrarea arhivei familiale din Berlinul răsăritean, editorul Werner Hecht a avut de înfruntat, pe lîngă nenumăratele probleme de tot felul: pretenţiile urmaşilor direcţi de a dirija şi controla publicarea postumelor, argumentele de oportunitate ale "elevilor" şi urmaşilor "spirituali", îngrijoraţi de efectul unor eventual incomode dezvăluiri, în fine, dificultăţi de ordin strict filologic – dată fiind cvasi-ilizibilitatea grafiei brechtiene – încă una, doar aparent minoră. Brecht însuşi a uitat sau a evitat să prevadă însemnărilor sale un titlu: sporadic doar, el le numeşte "Tagebücher", şi într-un singur loc foloseşte termenul de "Journal". Simplă scăpare din vedere sau nehotărîre... premeditată de a-şi asuma astfel o opţiune "teoretică"? Din raţiuni ce ţin de cutuma milenară a titlului pe care orice text făcut public trebuie să-l poarte, editorul Hecht a fost nevoit să ia asupra sa întreaga răspundere a unei hotărîri, încît însemnările au apărut la editura Suhrkamp, în 1973, (17 ani după dispariţia autorului lor), sub titlul de *Arbeitsjournal* (*Jurnal de lucru*).

Motivaţiile deciziei par a se fi sprijinit pe textul unei însemnări din 21 aprilie 1941, pe care Werner Hecht a şi plasat-o ca motto al cărţii. "Faptul că aceste însemnări conţin atît de puţine elemente private se explică nu doar prin aceea că eu însumi nu mă prea interesez de asemenea amănunte (şi că n-am găsit nici o modalitate satisfăcătoare de a le da expresie), ci în primul rînd pentru că din capul locului am plănuit să depăşesc limitele imprevizibilului cantitativ şi calitativ. Acest din urmă gînd m-a şi împiedicat să-mi aleg alte teme decît cele strict literare". Dincolo de o anumită ambiguitate a formulării, ce camuflează o dublă negaţie, rezultă două idei clare: aceea

că, nemulţumit de cadrele tradiţionale ale "jurnalului" intim, Brecht îşi impune să scrie altceva – un alt tip de "jurnal" sau, de ce nu?, un anti-"jurnal" – şi că eventuala soluţie o întrezăreşte în eliminarea, pur şi simplu, a sferei... intime. Un jurnal al scriitorului ca scriitor, o voită identificare între existenţa cotidiană şi cea propriu-zis creatoare – înţeleasă nu ca "înălţare" într-ale spiritului, vecină cu dispreţul snob faţă de "mărunţişurile" omeneşti, ci, din contra, ca "umanizare" a ei, inclusiv în sensul economic şi material ("din cîte îmi amintesc, citim într-o însemnare din 25 decembrie 1952, n-am scris niciodată vreun rînd fără ca, trupeşte, să mă simt bine.Doar o asemenea stare îţi conferă acea suveranitate necesară scrisului"). Nu vom întîrzia acum asupra conotaţiei programatice pe care meditaţia asupra raporturilor dintre artă şi "viaţă" o sugerează à propos de vechea revoltă brechtiană împotriva dogmaticilor "realismului" fotografic, incapabili a înţelege identitatea procesuală, dialectică, între realitate şi operă, aşa cum o propunea, ca singură alternativă cu adevărat creatoare în afara socialului, autorul lui *Galilei*. Istoriografia literară a ignorat, de altfel, asemenea "subtilităţi", pentru a se bucura în schimb din plin de inestimabila mină de informaţii pentru exegeza scrierilor lui Brecht din întregul interval 1938-1955; nu există astăzi comentariu serios al textelor perioadei care să nu pornească şi să nu citeze pe larg din *Arbeitsjournal*. A fost şi este, în fond, acoperirea cea mai la îndemînă pentru selecţia terminologică adoptată de Werner Hecht: "jurnalul" ca ecou nemijlocit al "lucrului" cotidian la masa de scris, trecere în revistă sau "sumă" de fapte "de muncă", pe care scriitorul le-ar fi înregistrat fără doar şi poate în scop "lucrativ". Şi nu putem să nu recunoaştem că, în ciuda prohibiţiei proclamate asupra a ceea ce se înţelege îndeobşte prin "intimitate", lectura însemnărilor lui Bertolt Brecht (în codul impus de legitima foame informaţională a istoriei literare), pasionantă prin datele reconstituind mecanismul unei creaţii de excepţie, îşi este sieşi suficientă. În acest sens, diferenţa faţă de volumul de *Tagebücher* şi *Autobiographische Aufzeichnungen*, apărut în 1975 sub îngrijirea Hertei Ramthun, n-ar fi decît una strict "tematică"; în comparaţie cu acestea, şi mai ales cu primele, datînd din anii 1920-1922 – unde Brecht acordă un spaţiu privilegiat încurcatelor sale tribulaţii sentimentale şi notaţiilor bravînd boema de tinereţe, deplasarea ponderii către reflecţia profesională şi profesionistă, ar indica

în ultimă instanţă, un plus de maturitate şi experienţă a autorului şi ar furniza lui însuşi, în locul frivolităţilor juvenile, "un comentariu al operei", cum apreciază chiar Herta Ramthun "jurnalul" început în 1938. Odată mai mult, termenul de "*Arbeitsjournal*" este întărit în accepţiunea sa cea mai confortabilă: jurnal în care, după Werner Hecht, "urmează a fi reţinute în chip manifest fazele importante ale travaliului scriitoricesc" şi unde autorul "comentează problematica propriilor scrieri, notează gînduri incitate de întinsele-i lecturi, ca şi impresiile pe care i le fac prietenii şi personalităţile din preajmă".

Nu ne îndoim că Hecht însuşi a fost de la bun început conştient de parţialitatea şi de limitele inerent simplificatoare ale soluţiei sale. Oricum dificilă, delimitarea dintre sfera strict "privată" şi cea profesională, "de lucru", n-a fost urmată cu consecvenţă nici măcar de Brecht, care, în pofida celor declarate în aprilie 1941, nu se sfieşte să consemneze, de pildă, dimensiunile precise ale diferitelor locuinţe în care îl poartă exilul, durerile de sciatică şi scoaterea succesivă a 11 dinţi, amănunte cu privire la educaţia fiului său Stefan sau mai multe liste de obiecte personale transportate dintr-o ţară într-alta. (Ce-i drept, nimic despre alte complicaţii sentimentale, de "maturitate"!). Pe de altă parte, se pune întrebarea legitimă dacă, veritabil "jurnal de lucru" pentru istoricii literari şi exegeţii de astăzi, textul însemnărilor a avut şi pentru Brecht o funcţiune asemănătoare. "Jurnalul", deschis cu o primă însemnare datată 20 iulie 1938, pe cînd scriitorul se afla în Danemarca, porneşte abrupt, fără nici o introducere sau formulă care să sugereze cît de cît, – şi fără a avea în vedere pe un cititor anume, – un început. Nimic nu garantează că meditaţiile asupra lui Catilina, faimosul conspirator ce-l preocupa în legătură cu romanul despre Julius Caesar, sînt într-adevăr şi cele dintîi rînduri ale însemnărilor şi că ele nu continuă, de fapt, un alt şir de însemnări pierdute în peregrinările exilului. Dar dacă acesta este totuşi începutul, nu mai puţin legitimă este întrebarea asupra motivelor care l-au determinat atunci, şi nu altă dată, în acest fel şi nu într-altul, să se decidă a ţine un "jurnal". Oare cocheta grijă de a informa posteritatea despre sine? Exclus, mai ales într-un moment în care perspectivele sumbre ale exilului şi aparenţele stabile ale regimului nazist din Germania puneau sub semnul întrebării însăşi o asemenea posteritate. Şi, de altfel, aversiunea lui Brecht faţă de cabotinismul privind peste umăr către

eternitate – aceasta mai cu seamă după şocul lui 1933 – este notorie, sisificele dezbateri ale teoreticienilor "jurnalului" à propos de raporturile dintre destinaţia lor strict intimă sau publică, dintre sinceritate şi nesinceritate, dintre "autenticitate" şi ficţiune, par, în cazul său, cu totul lipsite de obiect.

Revenind la primele notaţii ale "jurnalului", legate toate de proiectele sale scriitoriceşti imediate, un singur indiciu (a cărui relativitate trebuie s-o recunoaştem) ar putea sugera *începutul*: o anume febrilitate şi chiar precipitare a spunerii (şi scrierii), ca şi cum, ameninţînd să se reverse şi să se piardă, preaplinul gîndurilor ar fi trebuit reţinut cu orice preţ, în întreaga-i scînteiere efervescentă. Cîndva, în furtunoşii ani petrecuţi în Berlinul Republicii de la Weimar, în acea atmosferă unică a deschiderii către libertatea experimentului, Brecht încorporase ca nimeni altul mentalitatea scriitorului descătuşat de orice prejudecată a "creaţiei" izolate, "inspirate" de o genialitate egoistă şi egolatră.Dimpotrivă, – şi aici şi-a spus cuvîntul din plin temperamentul său – jucase "cu cărţile pe faţă", detestase secretomania "profesională", se obişnuise pînă la a nu mai putea altfel cu maniera "regizorală" de a scrie din mers, fără întrerupere, de a se sfătui cu alţii, de a le folosi sugestiile şi de a le da la rîndul său sugestii, de a nu considera nici un text ca definitiv, ci de a-i acorda cel mult "valoare de material" – nu mai puţin textelor altora, fie ei Marlowe, Schiller sau Shakespeare, – în vederea unei vaste dezbateri, începută la repetiţii şi încheiată, temporar, cu spectacolul, pentru a o lua a doua zi de la capăt. Or, în loc se instalase acum izolarea sugrumătoare a exilului, din care, treptat, dispăreau ultimele urme ale dialogului şi controversei fertile, fără de care însă, precum un narcoman înveterat, Brecht simţea să se sufocă. Ideea "jurnalului" ca surogat al unui mediu căruia îi ducea lipsa trebuie să fi fost salvatoare. De aici şi tensiunea pe care o respiră însemnările primilor ani, impresia vizibilă de colocviu la care interlocutori imaginari îşi apără punctele de vedere şi cărora Brecht, cu o maximă concentrare argumentativă, le explică (şi îşi explică) propria-i opinie. Un studiu de sociologie a retoricii ar putea sesiza aici procesul latent de convertire a oralităţii în pseudo-conversaţie a recluziunii, a dialogului concret într-unul imaginar, silit la a mima, în monolog, şi replicile partenerilor. Nu se poate uita o fotografie celebră, din anii '30, înfăţişîndu-l pe Brecht la "lucru", alături de Hanns Eisler

şi Slatan Dudow, în faţa unei table pe care cei trei urmăresc, într-o evidentă dispută, un *model*, o schemă a proiectului pe care îl vor concretiza prin efortul creator comun. Reproiectată în singurătatea stilului, imaginea se topeşte... în "jurnalul" menit să adăpostească, în cuvinte şi fraze, o întreagă "lume" risipită în cele patru vînturi, pe care, într-un efort supra-omenesc, o minte încordată încearcă s-o reconstituie în veşnica nelinişte a îndoielii şi căutării.

Citind în 1944 jurnalul tipărit al lui Gide, Brecht îşi va fi precizat odată mai mult distanţele ce-i despărţeau propriul "jurnal" de convenţiile "genului", pe care, chiar dacă le respectă în aparenţă – şi o crudă ironie postumă îi va înscena lectura, am văzut, în marginile clişeului – le dispreţuieşte ca învechite, fosilizate, incapabile a furniza gîndului expresia adecvată. Căci "subiectului" monoman al "jurnalului" tradiţional, Eului mărturisindu-se mai devreme sau mai tîrziu întregii lumi, Brecht îi opune o alternativă răsturnată: "jurnalul" este "lumea", este martorul universal fără de care scriitorul, unicul său lector admis, (alţii sînt "nedoriţi", cum afirmă la un moment dat), nu poate rămîne scriitor. Piatra de încercare, acea modalitate (încă "nesatisfăcătoare") de a concepe un "jurnal" *pe măsura* lumii reale, necesară lui ca aerul şi ca apa şi pe care, doar astfel, s-o poată recîştiga, o reprezintă capacitatea de a o *modela* în mic, de a traduce cu maximă fidelitate dialectica-i obiectivă în unicul cod pe care nu i-l poate nimeni confisca: limba... germană. Pînă la un punct, ţelul modelator coincide cu însăşi operaţia de semioză proprie literaturii, în preocuparea cvasi-similară pentru aceeaşi corespondenţă intre un "conţinut" şi o "formă". Numai că, în cazul "jurnalului" brechtian, operaţiunea de esenţializare, de condensare a realului în datele limbajului devine cu atît mai delicată cu cît de reuşita sa depinde întregul eşafodaj al unei existenţe scriitoriceşti: în absenţa lumii reale, opera se va raporta de aici înainte la aceste nuclee, la aceste "gene" conţinînd *in nuce* totalitatea complexă capabilă să nutrească "reprezentarea" ei estetică. Ele sînt cele care asigură şi garantează, nu doar în registrul psihologic, continuitatea izvorului creator; precum o "bancă de date", ele conservă structurile realului în configuraţii omologe pentru ca mai tîrziu, în vremuri de pace, să le poată regăsi intacte, să le poată relua, dezvolta, depăşi. În chiar momentele de disperare, atît de frecvente în exil, cînd scriitorul se simte la capătul puterilor, golit de orice impuls de a mai

"produce", "jurnalul" continuă să funcționeze, ca un perpetuum mobile de veghe, găsind o rațiune pînă și în consemnarea unor asemenea momente. A-și ține "la zi" notațiile reprezintă pentru Brecht o "muncă ocazională" (*Gelegenheitsarbeit*) – nu mai puțin "muncă", însă. Fără îndoială că, abia din această perspectivă, însemnările brechtiene pot fi realmente considerate ca un *Arbeitsjournal*.

"Adevăratul serviciu pe care îl face dialectica: îți permite să operezi cu unități contradictorii, ceea ce nu înseamnă numai că relativizezi totul. Dialectica te și obligă să descoperi și să utilizezi conflictul latent din toate procesele, instituțiile, reprezentările (alianța ruso-engleză, alianța anglo-americană, alianța germano-japoneză, democrația sovietică, strategia tory-lor, etc. etc.). Pe de altă parte (concomitent) funcționarea unitară a claselor antagoniste în Germania nazistă etc." Însemnarea, datată 22 ianuarie 1942, pare să fi urmat unei lecturi retrospective a notațiilor de pînă atunci, căci ea sintetizează în fond întregul mecanism procedural pus în funcțiune de Brecht pentru a "transcrie" *lumea* în spațiul și codul specific "jurnalului". Nu consemnarea neutră a evenimentelor, nu re-producerea lor fidelă în cuvinte și propoziții doar corecte din punct de vedere logic și gramatical, – tot așa cum în literatură nu reflectarea contemplativă și pasivă, chiar dacă fidelă, sau prea fidelă a realității și realităților, – ci puterea și voința de a surprinde mișcarea, dialectica lor interioară și inerentă, tensiunea din care naște praxisul și schimbarea devin rațiunea și "imperativul moral" al întreprinderii "jurnalului", dar și, *mutatis mutandis*, ale literaturii "dialectice" pe care și-o revendică. În laboratorul unde scriitorul își oferă libertatea oricărui experiment, fața tot mai enigmatică și mai străină a lumii își regăsește, miraculos, transparența; după rețeta "distanțării", reprodusă cu satisfacția identității de idei după Cocteau: "un obiect dispare deîndată ce-i distrugi forma și-i dai o alta, neașteptată, încît, de fapt, nu-l faci să dispară, ci, din contra, îl evidențiezi prin stranietate", Brecht refuză, neagă înfățișarea cotidiană a realității pentru a re-clădi în procesualitatea ei, pentru a-i reda dimensiunea umană, familiară, pentru a redescoperi în esențele ei speranța de schimbare, de *mai bine*. Forța demiurgică pe care autorul și-o exercită la scara minusculă a modelului este re-proiectată de Brecht la imensa scară a lumii, unde omul, ca specie, se revelă astfel a fi adevăratul stăpîn, adevăratul mînuitor al marilor

procese, pe care, mai devreme sau mai tîrziu, le va canaliza în favoarea sa. Aceste exerciții cotidiene de dialectică trebuie să fi fost pasionante, – și sînt pasionante astăzi, la lectură, cînd distanța în timp le conferă o aură mai mult sau mai puțin gratuită, – prin extraordinara mobilitate a translațiilor de pe un plan pe celălalt, prin forța sugestivă a analogiilor surprinse în filigran, prin capacitatea lui Brecht de a utiliza deopotrivă particularul și generalul în detectarea contradicțiilor care, după el, ar constitui motorul, funcționînd fără greș, al unui progres în care crede cu nestrămutare.

Semnificativă este și consemnarea grijulie, deși enervată uneori, a datelor polemicii asupra "realismului", polemică pe care a purtat-o îndelung, mai întîi cu Lukacs și cu esteticienii dogmatici ce-l acuzau de formalism în anii '30, apoi cu funcționari culturali și mai obtuzi în anii '50; lungile digresiuni teoretice, foarte clare însă datorită aceleiași tehnici dialectice de limpezire a punctelor de vedere opuse, își găsesc un pendant "aplicativ" în chiar micro-secvențele în care asociază și disociază, în relație dinamică, realitatea și căile de a o exprima în esențialitatea ei contradictorie, ca *theatrum mundi*, ai cărui nenumărați actori își recită partiturile previzibile, prea bine cunoscute dialecticianului. Conform acelui tip de teatru "planetar", prevăzut în *Messingkauf*, "teatru doar pentru scopuri didactice, pur și simplu modelînd în vederea studiului mișcările (și sufletele) oamenilor, arătînd cum funcționează relațiile sociale, pentru ca societatea să poată interveni", Brecht observă și reține elementele structurale de "teatru epic", reacțiile automatizate și gestice "de scenă" a personajelor, indivizi și state, pentru a fixa, cu minuție regizorală, direcția "obiectivă" spre care, odată descoperite configurațiile conflictuale, se îndreaptă istoria. Pe de altă parte, "ca un strateg în fața hărții" își confruntă previziunile cu desfășurările ulterioare, pentru a-și verifica precizia instrumentarului. "Trebuie descrise alte tipuri ale teatrului cotidian, nota el la 6 decembrie 1940, căutate prilejurile cînd se joacă teatru în viața zilnică, în dragoste, în afaceri, în politică, justiție, religie etc."

De cele mai multe ori tacit, dar nu numai, "teatrul lumii" se întretaie în "jurnalul" brechtian cu "lumea teatrului", ale cărei resorturi scriitorul le cunoștea atît de bine; modelele conturate în realitate sînt refuncționalizate după tehnici specifice teritoriului ficțional sau chiar asimilate acestuia, și, la acest nivel "de laborator", nimic nu-l

împiedică pe dialectician să utilizeze din plin experienţa ficţiunii în studiul realului. Îl preocupă cu obstinaţie "teatralizarea politicii de către fascism", gestica emfazei brutale a gangsterilor-dictatori şi ai ciracilor lor, din care se va naşte *Arturo Ui*, dar şi muţenia oamenilor simpli sub dictatură, sursă directă pentru *Furcht und Elend des Dritten Reiches*; va plănui chiar şi o piesă-replică la acestea două, urmînd a se numi *Der Markt der Nationen*, în care întreaga desfăşurare a evenimentelor europene de după 1938 devine subiectul unei imense comedii "epice", unde personajele, figuranţi ai unor puteri ce-i manipulează, se vînd şi se cumpără, se trădează şi se ameninţă unele pe altele într-un carusel ameţitor, nebunesc: "Benes anunţă cu emfază – am un plan, dar se dovedeşte că nu-i decît un aeroplan cu care fuge. Daladier care trebuie să vîndă Cehoslovacia pentru că a vîndut frontul popular francez. *Tories* îşi trimit în Franţa corpul expediţionar fără avioane pentru că regele automobilelor, Nuffield doreşte să aibă monopolul bombardierelor. Manciuria, Spania, Abisinia sînt vîndute, apoi Franţa (de francezi). Între timp fier vechi, petrol, cauciuc. La München este vîndută Uniunea Sovietică, iar în vara anului '39 şi Finlanda (de către Uniunea Sovietică). Apoi Daladier va fi deja la închisoare: Chamberlain la Westminster Abbey, iar Hess vine în Anglia. Iarna în Rusia este rece, dar vremea pe canal este rea, opt luni de zile... etc.". În aceeaşi viziune "teatralizată" va discuta apoi îndelung cu Feuchtwanger, la Santa Monica, dacă Hitler trebuie considerat mai mult decît un simplu "comediant" manevrat de ofiţerime, în timp ce fuga lui Hess în Anglia şi căderea lui Mussolini, grotescul înfrîngerii franceze din 1940 (combinaţie de "Karl May şi Clausewitz") şi o şedinţă a Camerei Comunelor, enigmele politicii sovietice faţă de Polonia, Finlanda şi ţările baltice în anii '40, şi trădarea Cehoslovaciei de către Franţa, chiar şi comedia recrutării în Statele Unite – toate acestea şi încă multe alte însemnări ale "jurnalului" sînt de natură a-l transforma într-un fel de "caiet regizoral". Li se adaugă o insolită colecţie de fotografii tăiate din ziare, înfăţişîndu-i la lucru îndeobşte pe marii "actori", pe figuranţi însă nu mai puţin, în ipostaze de veritabil teatru epic: Hitler în formidabilul său "dans" de după capitularea Franţei, Mussolini cu bărbia înainte pe balconul palatului Venezzia, "pacifistul" lord Strabolgi manifestînd în faţa Camerei Comunelor, regele Leopold al Belgiei înainte de capitulare, Molotov şi

Ribbentrop zîmbindu-şi cordial, Göring în plină fervoare retorică, Churchill aprinzîndu-şi havana, Feuchtwanger după gratiile unui lagăr de concentrare al guvernului de la Vichy, coloane motorizate, ceremonii la curtea Angliei, oraşe distruse etc. Combinaţia dintre fotografie şi text este mai puţin riguroasă decît în cunoscuta sa *Kriegsfibel*, antologie de fotografii de aceeaşi factură, comentate fiecare cu cîte o "epigramă" virulentă, mînioasă (antologie care va apărea cu mari dificultăţi abia după 1955). Similar în intenţie, efectul imaginilor este aici mai diluat din cauza predominanţei textului, dar în aceeaşi ipostază a "caietului de regie", "jurnalul" le asimilează pînă la a le integra organic. Ele marchează îndeobşte, în raport cu textul, efecte de "distanţare", promovează surpriza grotescă sau cutremurătoare, surpriză transformată în fond în cotidianul unei istorii şi al unei lumi "pe dos", conţinîndu-şi, fără a mai avea nevoie de intervenţia vreunei regii "artistice", toate argumentele, capabile a convinge publicul "teatrului lumii" că *schimbarea* este iminentă şi inevitabilă. "Cele mai apropiate de realitate mi-au părut întotdeauna asemenea piese precum istoriile shakespeariene, nota el la 26 octombrie 1941, dramatizări ale unor capitole de cronică. Ele nu înfăţişează vreo idee, vreun plot, nu este vorba de actualitate, ci doar o străluminare a ceea ce a fost cu ocazionale corecturi în sensul lui «altfel este de neconceput»".

În căutarea constantelor, a mărcilor distinctive ale "jurnalului", prevalează mentalitatea teoretică predispusă, într-o suspectă vecinătate cu faimoasa dogmă scolastică a "realismului" medieval, a subordona realul unor categorii *ante rem*, de a-l concepe ca pe un invizibil tablou mendeleevian finit şi închis în care singularitatea nu este omologată decît ca variantă "aşteptată", autorizată, a unei invariante universale, atemporale şi *volens nolens* totalitare. Între mirajul genului proxim, al unei procustiene *langue* şi latenta rezistenţă a diferenţei specifice, acolo unde, prin excelenţă, în prim plan se află "vorbirea" scriitorului, trufia deducţiei, a căii de la "general la particular", fatalmente opacă şi indiferentă la fenomenul individual şi la proteica lui cauzalitate, se vede descumpănită şi paralizată în faţa istoricităţii, a mutaţiei relativizînd convenţia. Vizavi de jurnale ca ale lui Kafka, Thomas Mann sau Ernst Jünger, "jurnalul" lui Bertolt Brecht iniţiază o asemenea mutaţie în faţa căreia fervoarea poeticii în a aduce textul

"la acelaşi numitor" rămîne perplexă. Chiar dacă, împreună cu Werner Hecht şi cu Brecht însuşi, vom accepta termenul de "jurnal" (*Tagebuch* sau *Journal*), nimic nu ne împiedică să exploatăm din plin arbitrarietatea inerentă oricărei terminologii şi să conchidem că însemnările "de lucru" ale autorului lui *Galilei* – un text care, negînd convenţia, refuză să iniţieze o alta, un text etalîndu-şi radical *diferenţa* faţă de celelalte şi faţă chiar de sine pentru că evoluează în perpetuu dialog cu o alteritate "fără frontiere" – se constituie într-un "gen" pentru sine însuşi.

"Alle Dichter sind Juden"

O pistă relativ puţin urmărită în tentativele atît de insistente şi diverse de a decodifica limbajul poetic celanian a fost una sugerată de însăşi practica artistică a modernismului, cea care, în chip programatic, supune cuvîntul unei implicite autocritici prin chiar efortul de a "lua în stăpînire" realitatea exterioară şi a o acoperi cu expresie lingvistică. Studii foarte aplicate, ce au reconstituit minuţios travaliul textual al poetului bucovinean, atestă încă din perioada lui timpurie o tentaţie irepresibilă, asimilată fie prin lectura intensivă a lui Mallarmé, Stefan George, Rilke, Trakl, fie prin filieră suprarealistă, către ermetizarea discursului liric, "descătuşat sub semnul unei radicale singularizări, dar şi supus, concomitent, limitelor trasate şi posibilităţilor îngăduite de limbaj". Încercările de a descrie meticuloasa-i combinaţie de prospecţiune semantică şi inovaţie lexicală pe de o parte, şi iniţiativă sintactică pe de altă parte surprind aproape toate momentul de tensiune maximă al confruntării dintre grila limbajului şi idealul, urmărit ad absurdum, al "poemului absolut". Rezultă de aici un provizoriu echilibru al expresiei, mediind între echivoc şi precizie, între memorie şi trăire momentană – echilibru instabil, căci temeiul său nu este altul decît procesualitatea constituirii sensului. Este un "traseu îngust" (*Engführung*), evocînd, după Peter Szondi, fie "restrictivitatea, mersul strict al poemului", fie "strîmtoarea căii pe care o are de parcurs cititorul în lectura sa", fie "amintirea constrîngerii din vremea celei mai proaspete proscrieri", dar şi pe toate la un loc. Nimic întîmplător în faptul că, pentru Adorno, Paul Celan a întruchipat, într-o serie cuprinzîndu-i, printre alţii, pe Hölderlin, Kafka, Valery, Beckett, poetul predestinat să anunţe "sfîrşitul artei" ca nostalgie a "amuţirii" limbajului corupt de Real. Ce altă soluţie de a se delimita de complicitatea afirmativă a artificiului artistic, compromis şi manipulat de mecanismele ideologizate ale industriei culturale ar fi putut

el alege decît refuzul obstinat de a uza de empiria semnificaţiilor automatizate, aservite paradisului tehnologic al raţiunii totalitare şi extrem dezumanizate?

Voinţa de declişeizare a tiparelor lingvistice, anunţată deja în vechime de "les modernes" atunci cînd şi-au proclamat refuzul de a mai imita modelele antice, defineşte un întreg program emancipator, – pentru că opozant faţă de establishment-ul lingvistic, mental şi social, – al experienţei estetice moderne. Lucrarea poetică asupra limbajului, cea care îl dezautomatizează şi îi regenerează productivitatea (vezi termenii consacraţi: *écart*, *ostrannenie*, *Verfremdung*), ţinteşte dincolo de textul propriu-zis, şi anume către subiectul ce se desfată cu această productivitate şi care, însuşindu-şi-o, îşi antrenează astfel propria capacitate productivă. "Cunoscutul este doar pentru că e cunoscut, şi nu re-cunoscut", spusese cîndva Hegel, reluat de Brecht, şi de aceea, întocmai ca şi Şklovski, autorul lui *Galilei* recomanda, ca mijloc de cointeresare superioară a publicului modern, recursul autorului la *poiesis* în defavoarea *anamnesis*-ului. Privirea mirată, invocată de Brecht, cu care Galilei urmăreşte oscilaţiile banale ale unui candelabru, traduce voita distanţare/insolitare (*Verfremdung*) prin care poate fi înlăturat automatismul, frontiera marcînd alienarea/înstrăinarea (*Entfremdung*) omului de substanţa adevărată a Realului. Dincolo de cadrul concret către care îşi dirijează Brecht reţetele insolitării, constatăm că noţiunea acoperă întreaga dialectică a insurgenţei literare girate de modernism: a îngroşa diferenţa dintre realitate şi artă, a denunţa iluzia prin a sublinia artificiul, – ştiutele obiective ale efectului de distanţare pe scena teatrului epic, – echivalează fără doar şi poate cu însăşi operaţiunea de ermetizare "poetică" a limbajului practic, cea care opune empatiei alternativa lucidă, cheia accesului spre adevărul de dincolo de cuvinte. Actul insolitării/distanţării constituie astfel negaţia unei negaţii, căci ea înlătură înstrăinarea/alienarea ce decurge din nivelarea instrumentalizată a comunicării. În interpretarea lui Derrida, celanianul *Schibboleth* oferă în acest sens proba cea mai elocventă: obsesia "datării" poemului, ce coincide cu demersul istoricizat al insolitării pe de o parte şi, pe de altă parte, metafora liniei de de-marcaţie, sugerînd esenţa oricărei operaţii ermetizante – marcarea diferenţei ne-semnificative ca o condiţie a semnificării. Noul rezultă din Vechi, din utilizarea "pe hoţeşte" (*auf Gauner und Ganovenweise*) a materialului lingvistic mecanicizat, în libertatea pe care doar insolitarea o acordă limbajului "secund" al poeziei şi către care trimite simbolica alăturare din poemul *Inselhin*: "Die Fremden und Freien"/"Cei străini şi liberi". Este acel nivel interpretativ ce se identifică în spirala hermeneutică imaginată de Brecht cu o "nouă înţelegere, revelaţia înstrăinării, încheierea procesului de insolitare". În acest moment de supremă combustie comunicativă are loc decisiva conversiune valorică spre utopia emancipatoare, spre, cu cuvintele lui Celan, eliberarea "unui cu-totul-Altul".

Ontogeneza textului celanian, ca succesiune a etapelor pe care le parcurge orice proces de sublimare a mentalului în limbaj, ca traseu ermetizant al diferenţializării şi abstractizării expresiei, recapitulează şi "codifică", finalmente, o anume filogeneză. Prefacerea datului socio-cultural colectiv în valoare estetică individuală presupune nişte acumulări cantitative pe care, de pe axa temporală a evenimenţialului, opera singulară în care se concentrează saltul calitativ le re-produce în propriul spaţiu sincronizat. Putem astfel descoperi chiar şi referentul (mijlocit), al faimoaselor "zăbrele lingvistice": (*Sprachgitter*) din poemul cu acelaşi nume: este însăşi limba germană, limba în care Celan a scris *Die Todesfuge* şi de care l-a legat dintotdeauna o relaţie complicată şi contradictorie. "În această limbă am încercat să scriu poezii: pentru a vorbi, pentru a mă orienta, pentru a afla unde mă găseam şi încotro voia (întîmplarea n.n.) să mă îndrepte, pentru a-mi proiecta realitatea". Limbă "de stat" devenită limbă maternă a unui popor "străin" şi tolerat, transformată, ca limbă "de cultură", în semnul apartenenţei sale la civilizaţia Europei apusene, ea s-a preschimbat brusc, printr-un sinistru paradox al istoriei, în limba represiunii şi exterminării pînă la "soluţia finală". A fi şi a te simţi evreu şi, concomitent, a scrie după Auschwitz în această limbă germană, a i te încredinţa după ce ai asistat neputincios la forţa ei destructivă, abătută cu furie asupra propriei lumi pe care a anulat-o ca spaţiu şi ca timp, a o institui drept martor privilegiat al singurătăţii şi exilului (inclusiv cel lingvistic), a o promova odată mai mult ca marcă a înstrăinării Sinelui reprezintă gestul hotărîtor de negaţie a negaţiei, ocazia de a sfărîma "zăbrelele" şi a te rupe de un destin prin chiar asumarea lui – insolitarea absolută.

Pornind de la istoria şi avatarurile emancipării evreilor europeni, Georg Simmel a alcătuit cîndva un portret-robot al "străinului": "pribeagul potenţial, cel care, chiar de se opreşte din drum, nu şi-a înfrînt definitiv dislocarea veşnicelor sale plecări şi întoarceri". Marginalizarea, ca fapt social obiectiv, ţine şi de o componentă spirituală aparte, de localizat, poate, mai curînd decît într-un fond etnico-religios autoizolaţionist, în acea faimoasă combinaţie dintre "stranietate" (*Fremdheit*) şi raţionalitate, prin care evreii ar fi stimulat "desacralizarea lumii" moderne şi implicit galopantul proces de expansiune capitalistă. Nimic mai firesc în asemenea împrejurări istorice decît iluzia "asimilistă" a evreului european, aspiraţia sa de a putea depăşi prin limbă şi cultură starea de outsider – de aici şi progresiva "înstrăinare de Sine", cu punctul culminant în ceea ce Theodor Lessing numea "ură de Sine" (*Selbsthass*). Iar dacă eşecul tentativei de asimilare, subminată şi de mişcările antisemite radicale declanşate încă de la sfîrşitul secolului al XIX-lea conduce la polarizarea opţiunilor politice ale masei evreieşti între naţionalism (sionism) şi internaţionalism (marxism), o alambicată conjuncţie de forţe şi împrejurări istorice a favorizat simptomatica suprapunere între fenomenul socio-psihologic al alienării şi proiecţia sa în militantismul modernist, cu poetica sa non-conformistă, la care se aliniază (şi) literatul evreu. "Alle Dichter sind Juden"/"Toţi poeţii sînt evrei", nota undeva Paul Celan, pentru ca, în poemul *Sprachgitter*, "evreul" şi "poetul" să-şi devină reciproc echivalenţă metaforică: "De-aş fi ca tine de-ai fi ca mine/N-am stat noi oare sub aceeaşi vijelie?/noi sîntem străini", de vreme ce-i leagă aceeaşi revoltă împotriva chingilor limbajului, aceeaşi năzuinţă de a le birui, "tălmăcindu-l", – precum, după Martin Buber, o face învăţătura hassidică, – şi reinventîndu-l ca "alteritate". Locul geometric ("meridianul") pe care Paul Celan îl descoperă în căutarea obsedantă a originilor poeziei sale se instituie la intersecţia unui destin colectiv (dar temporalizat) cu unul particular (dar atemporal), căci tot aşa cum poetul reconstituie experienţa iudaică a înstrăinării, devenind "martor al universalului în cadrul singularităţii absolute, în cadrul şi în numele Altului, străinului, în numele lui Tu" (Derrida), şi literatura germană, rusă, franceză sau română scrisă de evrei verifică viziunea celaniană despre poem ca produs al izolării, singurătăţii şi diferenţei: "poemul ar fi atunci...limbajul întrupat al Singularului". Relaţia de

regulă mascată şi imponderabilă, ce filtrează în permanenţă drama colectivă a alienării în era modernă către canalul extrem individualizat al manifestării ei ca traumă a limbajului şi comunicării, îşi găseşte, iată, o ilustrare "la vedere".

Conştientizînd-o şi dezvăluind-o, Paul Celan parcurge intervalul, decisiv în relevanţa estetică, de la *înstrăinare* la *insolitare*.

P.S.: (Tabuuri, clişee, prejudecăţi)

La o din păcate aproape confidenţială reuniune ştiinţifică organizată de Societatea Germaniştilor din România pentru a aniversa 70 de ani de la naşterea celui care a fost Paul Celan, Elena Loghinovski semnala un amănunt încă ignorat în legătură cu scurta trecere prin Bucureşti, între 1944-1947, a poetului *Tangoului morţii*. Se ştie că, angajat al editurii Cartea Rusă, el a semnat, printre altele, o admirabilă traducere românească a povestirii lermontoviene *Un erou al timpului nostru,* apărută atunci cu o prefaţă de Al. Philippide. O cercetare atentă a ediţiilor ulterioare, publicate după "ilegala" plecare din România a lui Celan, indică, înafara unor modificări stilistice minore, menţinerea textului de bază al respectivei traduceri. În schimb, numele traducătorului Paul Ancel nu numai că va fi de aici înainte cu desăvîrşire trecut sub tăcere, ci, după o primă menţiune a lui Philippide ca "revizor" al tălmăcirii acum anonime, va fi pur şi simplu înlocuit cu cel al academicianului. Procedura se potrivea perfect manierelor timpului, deloc amabile cu "transfugii" şi "renegaţii". O mărturie consternată a poetului redegist Günter Deicke, aflat la Bucureşti în 1957, consemna vigilenta indignare a unora în faţa propriei îndrăzneli de a recita în public o poezie, ("antifascistă", de altfel), a lui Paul Celan. Cu atît mai mult ţineau să se remarce cenzorii de profesie, zel ce a dat naştere, iată, unui "fapt" de istorie literară, preluat pînă şi de...enciclopediile sovietice – Al. Philippide ca tra-

ducător al lui Lermontov în limba română. De la tabu la fals nu e decît un pas!

Mica ispravă, datorată vreunui trepăduş al sistemului, şi căreia nimeni nu i-ar mai fi dat de capăt dacă fostul lector de la Cartea Rusă n-ar fi devenit una din figurile de seamă ale liricii germane contemporane, se adaugă altor asemenea, sortite cele mai multe uitării, dar care, împreună cu distorsiunile binecunoscute, alcătuiesc prodigioasa operă lăsată în urmă de un Minister al Adevărului ce şi-a făcut cu asupră de măsură "datoria". E superfluu să insistăm; eradicarea urmărilor se anunţă îndelungată, şi ea priveşte, pe lîngă necesara corecţie factologică, o atentă şi echilibrată re-potrivire a nuanţelor însoţitoare, multe aplicate încă reflex, printr-un îndelung antrenament mental între tabuuri, clişee şi prejudecăţi. Nu avem decît a ne întoarce la "complexul Paul Celan" şi la conotaţiile sale istorico-literare pentru a identifica, la vedere, un asemenea automatism conceptual, infiltrat în limbajul exegetic al deceniilor din urmă din motive aparent pragmatice şi libere de orice intenţionalitate ideologică; îl pune în discuţie, explicit (în contribuţia profesorului Kurt Rein) şi implicit, şi un impozant volum de studii, apărut de curînd la Tübingen, intitulat *Die Bukowina* şi îngrijit de Dietmar Goltschnigg şi Anton Schwob.

Termenul de "Rumäniendeutsche Literatur", – căci despre el este vorba, – a început prin a constitui o convenţie ordonatoare, menită, pe de o parte, a subsuma doar criteriului lingvistic producţia literară germană din interiorul graniţelor României, indiferent de zonele de cultură germană, distincte ca tradiţie, de pe acest teritoriu, pe de altă parte ambiţionînd să localizeze o "a cincea literatură germană" a Europei de după al doilea război mondial. Nu este nesemnificativ detaliul că acesta, şi nu primul război mondial, în urma căruia a luat naştere România Mare, reprezintă reperul istoric al tendinţei spre omogenizare, ce se poate citi în filigranul iniţiativei terminologice; specificitatea comunitară a vorbitorilor de germană din Transilvania, Banat şi Bucovina a supravieţuit Imperiului Austro-Ungar, dar nu şi catastrofelor abătute asupra ţării şi tuturor locuitorilor ei începînd cu ultimii ani ai deceniului al patrulea. "Repatrierea" mai mult sau mai puţin dictată de la Berlin a germanilor bucovineni şi basarabeni în 1940 şi colonizarea lor pe teritoriul Poloniei învinse, ralierea unor fracţiuni importante ale populaţiei săseşti şi şvăbeşti la filiala naţio-

nal-socialistă din România şi participarea la război în uniformele Wehrmacht-ului, exterminarea prin ghetto şi deportarea în lagărele de concentrare transnistriene a evreilor germanofoni din Bucovina, deportarea postbelică în U.R.S.S. şi apoi în Bărăgan a saşilor şi şvabilor, emigrarea spre vest, "organizată" în tranşe aproape fixe pînă în decembrie 1989 şi de atunci încolo într-o creştere explozivă, alcătuiesc fundalul tragic al dezintegrării şi nivelării unor identităţi culturale altădată inconfundabile şi motivează poate efortul de a le concentra performanţa, oricum diminuată cantitativ şi diluată calitativ. Ştim însă nu mai puţin cît a contat în primii ani de "R.P.R." grija pentru performanţă, faţă-n faţă cu prioritatea absolută a unor nebuloase "tradiţii progresiste", supravegheate cu străşnicie de culturnici proprii, "de limbă germană", în gardă vizavi de orice devieri de la jargonul literar monocord şi sărăcăcios, anume făcut pentru a descuraja şi anihila tocmai diversitatea. În cea mai pură logică a sistemului, cu suspiciunea sa bolnăvicioasă la adresa a tot ceea ce s-ar fi putut sustrage dirijismului hipercentralizat al puterii, minorităţile mai trebuiau ferite şi de tentaţia neloialităţii faţă de "patria socialistă", cu alte cuvinte izolate de orbita culturală a "metropolei", cu deosebire pernicioasă în cazul german, unde R.F.G.-ul personifica din plin ameninţarea "duşmanului de clasă". Or, alunecos şi ubicuu, termenul de "Rumäniendeutsche Literatur" s-a lăsat manipulat în fel şi chip de-a lungul timpului în numele unor ipocrite alibiuri "social-politice", pînă la a sugera, în interpretarea "patriotică" a unora, primatul elementului teritorial, asimilist prin excelenţă, în raport cu cel lingvistic – singurul criteriu valid, după ştiinţa noastră, în definirea diferenţei specifice a unei literaturi. Următorul pas nu mai putea fi decît cel întreprins de un *Dicţionar de literatură română contemporană*, (dar şi de manualele de literatură română), în care, dincolo de gesticulaţia generozităţii, prezenţa autorilor de limbă germană, maghiară, ucraineană sau sîrbă trăitori în România ţintea să consacre pseudo-conceptul de naţiune "socialistă", inventat în chiar defavoarea veleităţilor de autonomie culturală a minorităţilor.

Din punctul de vedere al efectelor sale în adîncime, terminologicul abuz de încredere în serviciul oportunităţilor politico-ideologice ale originalului nostru totalitarism cîştigă în gravitate. I se datorează, printre altele, îndelunga incapacitate a istoriografiei noastre literare

de a sesiza "miracolul" care a produs în Cernăuţiul interbelic pe un Paul Celan, după unii cel mai de seamă poet german al jumătăţii a doua de veac XX, şi alături de el o generaţie cu destule nume reţinute în bilanţul literaturii germane în întregul ei printr-un sever canon al omologării estetice şi critice. Amnezia iniţială privind trecutul şi prezentul provinciei nord moldovene ţine desigur aproape în exclusivitate de "comandamentele superioare" ale "prieteniei" cu Uniunea Sovietică, sancţionînd drept "duşmănoasă" orice evocare a teritoriilor anexate acesteia în 1940 în bună înţelegere cu Germania hitleristă. Ulterior însă, cînd, cu precauţii şi accente bine cîntărite de "organele" specializate, s-a permis pomenirea Bucovinei şi a Cernăuţiului, inclusiv enclava sa germanofonă, dizolvarea retroactivă a scrisului german de aici în mai cuprinzătoarea, dar şi mai incolora "Rumäniendeutsche Literatur" a fost o soluţie mai curînd interesată decît pur şi simplu comodă. Interesată în primul rînd pentru că modelul exotic al unei "Literatur des Deutschtums im Ausland" (după formula lui Karl Kurt Klein), marginală şi izolaţionistă, localistă şi minoră, realistă şi moralistă, – modelul tipic mişcării culturale tradiţionale a germanilor etnici din Transilvania, Banat şi Bucovina, – părea mai convenabil oficialităţii decît "fenomenul bucovinean", sincronizat la paradigma modernităţii angajate şi deschise către experiment, cosmopolit şi receptiv la nevroza "decadenţei", mobil şi fundamental democratic; prin chiar varianta sa realist-socialistă de după război, cel dintîi domina, ca pondere, profilul a ceea ce mai rămăsese, cu tot cu diaspora cernăuţeană stabilită la Bucureşti după 1944, din literatura germană din România, considerată şi din acest motiv ca o structură unitară. Peisajul multicultural, pe fundalul căruia a apărut civilizaţia citadină cernăuţeană şi "cîmpul său intelectual", germanofon, generator al unei culturi burgheze în multe privinţe comparabile cu corespondentele ei în mediul vienez sau praghez, nu putea provoca decît idiosincrazia celor puşi să croiască la Bucureşti reprezentarea "autorizată" asupra trecutului apropiat în legătură cu chestiunea în cauză. Să ne mai mirăm oare că întregul dosar al problemei naţionale şi ale ramificaţiilor ei sociale, culturale şi politice în provincia reunită cu România în noiembrie 1918 va fi minimalizat şi adaptat în conformitate cu imaginea edulcorată a "bunei înţelegeri" guvernate cu înţelepciune şi moderaţie de la "centru"?

Într-un asemenea mecanism mistificator îşi are locul firesc "pudoarea" de a detalia particularităţile societăţii bucovinene dinainte şi de după primul război mondial, în care burghezia evreiască – horribile dictu! – şi fracţiunea ei intelectuală joacă, altfel decît în toate celelalte provincii româneşti, un rol esenţial. Ţintă preferată a naţionalismului vechii Ligi Culturale, pentru că, protejată de administraţia austriacă, se manifestase ca principală forţă interesată de stabilitatea micului Kronland nord-moldovean în sistemul chezaro-crăiesc, pătura evreiască germanofonă (însumînd aproape 20% din populaţia regiunii) reprezentase aici fermentul însuşi al capitalismului în expansiune, de unde şi mefienţa clasei rurale conservatoare, fie ea românească, ruteană sau etnic germană, la adresa ei; după 1918 va suporta presiunea concertată a noilor autorităţi şi a mişcărilor naţionaliste tot mai agresive pentru a o determina să cedeze mai întîi poziţiile politice şi apoi pe cele economice, deţinute cu deosebire la Cernăuţi. În aceste condiţii s-a petrecut (în termenii sociologiei lui Bourdieu) aşa-numita "conversiune a capitalului simbolic", aflat în posesia burgheziei evreieşti bucovinene, dintr-unul economic şi politic într-unul preponderent cultural, cu alte cuvinte încercarea sa de a compensa pe acest din urmă plan eliminarea treptată din avanscena vieţii sociale a provinciei şi de a-şi reafirma identitatea prin recursul la o legitimitate prioritar intelectuală. Naşterea unei literaturi majore în limba germană nu poate fi desprinsă, în acelaşi sens, de momentul decisiv al rupturii dintre comunitatea germanofonă evreiască şi germanii etnici, atraşi în orbita hitleristă şi nici de permanenta tensiune antisemită, cu intermitente izbucniri violente, întreţinută cu înalte complicităţi de extrema dreaptă românească, fie cuzistă ori legionară. Din perspectiva istoriografiei "de palat" de după 1965, se înţelege că subiectul, stingheritor şi "incontrolabil", a fost "pus la adăpost" sub perdeaua de fum a locurilor comune cu iz ideologico-emoţional – precum "toleranţa" majoritarilor faţă de minoritari, supralicitată pînă la refuz, cu rezultat imediat în scăderea invers proporţională a credibilităţii ei mult sub ceea ce această toleranţă a însemnat, totuşi, în realitate. Dar despre riscurile la care reaua credinţă poate expune buna credinţă, altădată....

Am meditat la toate acestea citind cu atenţie contribuţiile reunite în mai sus pomenitul op dedicat "teritoriului scufundat" al literaturii germane din Bucovina, volum remarcabil şi pentru că reprezintă una

din primele întreprinderi de asemenea dimensiuni inițiate de germanistica occidentală în jurul respectivei teme. Curiozitatea exegezei, ce n-a depășit decît rareori interesul pentru marile nume, se extinde acum în timp și spațiu, într-un mărturisit efort de reordonare a datelor și faptelor relevante pentru istoria literară nu doar locală. Căci, așa cum atrage atenția (și nu pentru întîia oară) Dieter Schlesak, ținutul de baștină al poetului Paul Celan a fost multă vreme ocultat și de cealaltă parte a Cortinei! A funcționat, pe lîngă cronica lipsă de informație, și o anume preferință pentru imaginea "bardului adevărurilor veșnice, căzut de undeva din ceruri", mai convenabilă programului depolitizant al criticii vest-germane de pură interpretare textuală din deceniile cinci și șase, cu deloc inocenta ei alergie la orice trimitere în istoria mai apropiată. Insistența lui Celan însuși asupra cheii (într-un sens superior) biografice a liricii sale a rodit tîrziu, dar a semnalat, – mai bine decît niciodată, – dimensiunea colectivă ce a favorizat, inclusiv prin diferență, explozia geniului individual.

În "atelierul" geniului

Se cuvine salutată ca un eveniment al actualității noastre literare apariția pentru întîia dată în limba română a unei ediții din jurnalul și corespondența lui Franz Kafka; volumul, pe care îl datorăm a doi dintre cei mai competenți și dăruiți traducători de limbă germană de la noi, poetul Mircea Ivănescu și criticul Alexandru Al. Șahighian, (ce semnează și o lămuritoare prefață), este găzduit de seria "Corespondențe, memorii, jurnale" de la Editura Univers și marchează, deși cu întîrziere, un omagiu la centenarul nașterii, ca și, prin forța lucrurilor, la comemorarea, în iunie 1984, a șaizeci de ani de la moartea scriitorului praghez. Aceste *Pagini de jurnal și corespondență* vin să rotunjească o imagine relativ completă pe care cititorul român a dobîndit-o în ultimele două decenii asupra operei kafkiene, tradusă începînd cu versiunea dată de Gellu Naum *Procesului*, în tot ce are ea mai reprezentativ: revelația unui alt univers, esențializînd în chip genial atîtea dintre cele mai intime trăsături ale unei existențe în veacul al XX-lea, s-a adăugat în profunzimea acelei experiențe intelectuale în măsură a se acorda cu înțelepciune și chibzuință schimbului de "bunuri" culturale, inevitabil și cu atît mai necesar epocii noastre.

Este vădită intenția alcătuitorilor acestei ediții de a depăși, prin modul în care au procedat la selecția textelor, unghiul de interes strict biografic, inerent în cazul unor asemenea scrieri. Atît fragmentele alese din jurnal, cît și *Scrisoarea către tata* și restul celor traduse din bogata corespondență, însumînd în original mai multe volume distincte, tind a instaura un registru de lectură cu precădere sensibil la *literaritatea* textului și mai puțin atent la împrejurările concrete de

care acesta ţine. Se conturează aici poate cel mai "kafkian" personaj din seria, atît de puţin diversă în fond, a eroilor din romanele şi povestirile sale; limita dintre real şi artificios, dintre normal şi absurd este, în cazul celui care, de această dată, îşi construieşte discursul în regimul "sincerităţii" absolute, la fel de puţin clară ca şi la un Georg Bendemann, Gregor Samsa sau Joseph K.. "Cînd mai eram încă mulţumit, voiam să fiu nemulţumit, şi mă împingeam, cu toate mijloacele pe care mi le oferea vremea şi condiţia mea înspre nemulţumire... Ciudat cum din comedia asta se poate, cu oarecare sistemă, ajunge la realitate. Declinul meu spiritual a început cu un joc pueril, în orice caz conştient pueril". Este un "joc" periculos, un fel de întrecere sau pariu cu o realitate altfel acaparatoare, agresivă, în faţa căreia personajul se simte înfricoşat, terorizat, incapabil de adaptare şi obedienţă. Spectrul acelui "guler alb" în mişcare prin "pădurea întunecoasă, cu pămîntul pătruns de umezeală" (din cea dintîi însemnare a jurnalului) anunţă într-o halucinantă viziune obsesia fundamentală a omului kafkian: alcătuirea "pe dos" a unei lumi în care naturalului i s-a substituit o ordine nefirească, dominată de obiecte neînsufleţite, şi în care supravieţuirea e condiţionată de "o viaţă dublă, înspăimîntătoare, din care, după toate probabilităţile, nu există altă cale de ieşire decît nebunia". Asumîndu-şi această predeterminare, personajul comite, conştient, supremul gest de revoltă atunci cînd, în loc să se supună, mut, ritualurilor nebuloase ale căror rosturi, oricît de "burghez" – prozaice, i se par bizare, de nepătruns, – precum acea "taină dureroasă" a ultimei zile din fiecare lună, fatidică în ritmul afacerilor tatălui, – el se aruncă într-o aventură "la limita gîndirii umane" (după expresia lui Camus), aventura *mărturisii*, a *literaturii*. "Lumea monstruoasă pe care o am în cap. Cum să o eliberez însă, cum să mă eliberez, fără să mă sparg în bucăţi. De o mie de ori mai bine să mă sfîşii astfel decît să o ţin sau să o îngrop în mine. Pentru asta sînt aici, asta e limpede". Terapeutică iluzorie, tentativă desperată de a restabili un echilibru interior iremediabil zdruncinat, scrisul înseamnă, în ultimă instanţă, un abandon al sinelui, fatal, anihilant, "ca o spărtură lărgindu-se încet, într-un dig, lucrare după un plan bine calculat". Contactul cu "muntele vrăjit" nu aduce, precum în cazul lui Hans Castorp, sperata "însănătoşire prin boală", căci personajul kafkian, mergînd pînă la a-şi anula existenţa fizică, ajunge să se confunde cu

însăşi suferinţa spunerii – "eu nu sînt nimic altceva decît literatură şi nu pot, şi nu vreau să fiu altceva". Finalul este previzibil: ca şi în *Colonia penitenciară*, unde o terifiantă maşină...de scris îşi devoră un ultim şi fanatic suporter, sacrificat din propria-i voinţă pe altarul credinţei (absurde, deoarece maşina piere odată cu el) în perfecţiunea acesteia, "eroul" se surprinde, în ultima însemnare a jurnalului, – cu un an înaintea morţii, -- "tot mai mult cuprins de spaimă cînd scriu...Fiecare cuvînt răsucit în mîna spiritelor...devine o lance îndreptată împotriva celui care vorbeşte". Îi rămîne o ultimă "mai mult decît mîngîiere", aceea de a fi cunoscut "armele" datorită cărora sfîrşitul nu-i totuna cu "să restitui nimicului nimic", cu zadarnica jertfă a celorlalţi K., victime ale unor forţe anonime, tiranice, necruţătoare pentru individul rămas singur şi fără apărare.

Lectura jurnalului constituie fără doar şi poate o fascinantă iniţiere în ceea ce s-a numit "atelierul" unuia dintre cei mai autentici reprezentanţi ai modernităţii, ai literaturii condiţiei umane într-un secol atît de zbuciumat precum cel pe care-l trăim. La tot pasul apar imagini, gesturi, replici, frînturi ale unei atmosfere fixate în chip definitiv în textele de aşa-zisă "ficţiune"; se adaugă aici schiţele şi bruioanele unor încercări neduse pînă la capăt, trădînd chinul nocturn asupra paginilor albe, zbaterea altfel indescriptibilă din care s-a născut *literatura* kafkiană. Pare aproape paradoxală contradicţia dintre limpezimea şi fluenţa expresiei din romane şi povestiri şi haosul de gînduri, viziuni, idei din "culisele" lor, pe care doar un extraordinar efort de voinţă le-a putut disciplina şi sublima pînă la esenţe. "Vreau să scriu, vreau asta cu o încordare constantă care-mi zvîcneşte pe frunte". Aparenta uşurinţă cu care a fost elaborat, de pildă, *Verdictul*, "în noaptea de 22 spre 23, de la orele zece seara pînă la şase dimineaţa, dintr-un suflu", ascunde preparative îndelungate, labirintice, condiţionate de o sumedenie de necunoscute exterioare şi interioare, pînă la a se combina în formula fastă a "inspiraţiei". Dominantă este o permanentă stare de nelinişte, o agitaţie nervoasă în care cuvîntul *spaimă* revine mereu, obsedant, fie în momente de hiperlucidă autoobservare, fie în transa "recreerii vieţii de vis", cînd simte "sus în stînga, în cap, o flăcăruie rece, temătoare..., o forţă încordată". Truda decantării tuturor senzaţiilor (între care latenţa erotică se manifestă exploziv) şi imaginilor conduce ea însăşi la revelaţii cumplite: "În-

spăimîntătorul în ceea ce este pur şi simplu schematic". Nicăieri n-a reuşit Kafka să-şi sintetizeze mai bine condiţia decît în ciudata povestire în care, faţă în faţă cu Legea imuabilă a propriei existenţe, omul adastă umilit şi chinuit la porţile ei ferecate, pentru ca, abia înaintea morţii, să afle din gura neînduplecatului paznic că "nimeni, în afară de tine, n-avea dreptul să intre aici, căci poarta asta era făcută numai pentru tine; acum plec, şi o încui". Supraomeneasca dorinţă a desăvîrşirii, pe care n-a sperat să o poată vreodată atinge, i-a mistuit "viaţa omenească", fără a-i fi oferit în schimb nici o certitudine, decît "suferinţa că trebuie mereu să începi, că ţi-ai pierdut iluziile, că ceva anume ar fi mai mult decît un început, sau măcar un început...".

Revenind pentru încă o clipă la prezenta ediţie, nu credem a scădea cu nimic meritele iniţiativei Editurii Univers dacă vom declara deschis că, în ceea ce ne priveşte, am fi conceput-o altfel. Pe de o parte, ni s-a părut excesivă comprimarea a cîteva volume de corespondenţă la cele doar o sută de pagini, cîte ni se oferă în traducere din scrisorile către Milena, privilegiate aici, către Felice, către Ottla şi către ceilalţi prieteni şi apropiaţi; n-ar fi fost poate de prisos un volum separat de corespondenţă, căci semnificaţia operei epistolare a lui Kafka nu se suprapune întru totul peste cea a jurnalului. Pe de altă parte, "paginile de jurnal" selecţionate în volumul de faţă reprezintă *o variantă*, "rotundă", ce-i drept, însă doar o variantă a jurnalului kafkian. Nu stăruim asupra motivaţiilor eliminării (fără semnele corespunzătoare) a atîtor însemnări; am presupus că pasajelor mai apăsat biografice le-au fost preferate cele mai relevante pentru operă. Dar o asemenea categorică separare a domeniilor, în cazul lui Kafka, este imposibilă, iar lipsa de consecvenţă a procedării din perspectiva supoziţiei noastre este şi ea semnificativă. Dealtfel, o încercare de a ataşa traducerii jurnalului trimiteri biografice mai bogate sau măcar un tabel cronologic cît de cît amănunţit n-ar fi fost, credem, deloc inutilă. Traducerea textelor, vie, nuanţată, reuşind a reda tensiunea originalului, ni s-a părut, în schimb, o reuşită deplină (cu excepţia regretabilei erori de la pagina 182, de unde rezultă că Franz Kafka i-ar fi citit "o pagină şi jumătate dintr-o nouă povestire" lui A.I. Herzen, mort în 1870, cînd, de fapt, el citeşte din Herzen).

Istoria în libertate

Pentru cititorul nostru, cunoştinţa cu traducerea românească (aparţinînd lui Dumitru Hîncu) a romanului *Winterspelt* de Alfred Andersch (Ed. Univers, 1980) a constituit o veritabilă surpriză, şi aceasta înainte de toate deoarece şi-a văzut contrariat clişeul mental, inevitabil simplificat şi simplificator, despre ceea ce credea a şti că este şi nu este reprezentativ pentru literatura vest-germană actuală. Alfred Andersch (1914-1980), şi ca el mai sînt un Wolfgang Koeppen, Arno Schmidt, Walter Jens etc., face parte dintre cei care, fără să fi atins vreodată cotele de popularitate ale altor contemporani: Böll, Grass, Siegfried Lenz, Peter Weiss, figuri "emblematice" ale mai sus amintitului clişeu, profilează, nuanţează, întregesc prin opera lor o epocă literară pînă la a o definitiva şi chiar a o defini. Afirmaţia nu e cîtuşi de puţin gratuită, dacă ne vom gîndi şi numai la rolul jucat de Andersch la "ora zero" din 1945, – anul tîrziului său debut –, cînd a purces dintre primii, şi cu o nemărginită speranţă în forţa cuvîntului scris, la reclădirea unei literaturi şi a unei spiritualităţi aduse de fascism la ruină. Entuziasmul dintîi, materializat în revistele pe care le-a scos, în participarea la constituirea faimosului "Grup 47", într-o prezenţă literară şi publicistică susţinută mai ales de iluzia că lecţia dictaturii şi a catastrofei va fi fost suficientă pentru a determina construirea unei umanităţi mai drepte, mai senine, ferite de pericolele pe care abia le cunoscuse, a cedat locul treptat, faţă cu şocul noilor constrîngeri şi limite impuse de o societate impermeabilă la o reală schimbare, resemnării şi scepticismului. A urmat retragerea sa voluntară într-o poziţie marginală, dar nu mai puţin favorabilă lucidităţii angajării; pentru Alfred Andersch, bătălia cu trecutul atît de prezent, aparent pierdută în arenă, n-a contenit pînă în ultima clipă.

Romanul *Winterspelt*, publicat în 1974, (al cincilea în ordinea marilor creaţii epice ale lui Andersch, inaugurate în 1952 cu *Cireşele libertăţii*), pare a se preta lesne la o lectură prin prisma propriilor

experienţe trăite de autor în ultimii ani ai "Reichului milenar" şi cel puţin trei, dacă nu mai multe personaje, îi pot fi socotite alter-ego-uri. Episodul în sine este imaginat pe frontul de vest, în toamna lui 1944, în jurul intenţiei unui comandant de batalion german de a se preda aliaţilor, predîndu-le în acelaşi timp efectivul întregii unităţi. (Andersch însuşi, mobilizat pe frontul italian, a dezertat la 6 iunie 1944 – ceea ce a numit el mai tîrziu "propriul 20 iulie 1944", data atentatului nereuşit al unor ofiţeri la viaţa lui Hitler). Cadrul izolat al micului sat de graniţă, "fotografiat" într-un moment de acalmie a frontului, ar reproduce în mic, după principiul diviziunii celulare, desfăşurările de la macronivelul acelui organism pe de-a întregul putred şi fatalmente pierdut, tabloul Germaniei hitleriste în lunile finale ale războiului. Maiorul Dincklage, comandantul batalionului şi cavaler al Crucii de Fier, cel care a respectat întotdeauna ordinele venite de sus, dar care acum, în ajunul deznodămîntului, simte că trebuie să acţioneze în sensul mai vechilor sale scrupule anti-hitleriste, vechiul comunist Hainstock, eliberat dintr-un lagăr de concentrare de către un industriaş precaut să-şi asigure un alibi pentru o eventuală schimbare de regim (Andersch, a cunoscut de două ori după 1933 rigorile lagărului de concentrare), intelectualul emigrat Schefold, soldatul Borek (şi el un eventual alter-ego al autorului), citind în post cărţi de filosofie interzise, tînăra Käthe Lenk, refugiată din Berlinul cvasi-distrus de bombardamente, caporalul Riedel, mărginit şi agresiv, pentru care furia ucigaşă a războiului constituie o decompensare a propriilor complexe de inferioritate, reprezintă personaje ale unui scenariu în aparenţă binecunoscut, pe fundalul deasemenea familiar al confuziei şi dezorientării din armată, al ostilităţii surde a populaţiei civile, a înaintării aliate, mai sensibilă în faţa raţiunilor tactice decît a frămîntărilor din perimetrul inamic. Dar, pare a se întreba autorul, este oare acest scenariu, consemnat, esenţializat, pecetluit de istorie în noianul său de meandre şi cauzalităţi, totuna cu cel consumat în cotidianul acelor milioane de actori vii de pe scena finalului de act? Corespund oare determinările imaginate pentru traseul succesiunii evenimentelor cu sensul real al reacţiilor şi faptelor oamenilor de atunci?

Abia de la aceste interogaţii încolo se declanşează "acţiunea" romanului, sau, mai bine zis, în-loc-de-acţiunea romanului, căci, pînă la urmă, în satul Winterspelt nu se întîmplă...nimic. Între obişnuita

condiţie a naraţiunii romaneşti, paralelă şi inedită cu "istoria-naraţiune" (echivalentă pentru Andersch cu "a arunca lasso-ul unei intenţii asupra unui obiect") între finalitatea "de consum" a unui *story* amenajat cu detalii autobiografice şi adevărata problemă a scriitorului, aceea de a cuprinde între coperţile unei cărţi *istoria* "aşa cum s-a petrecut", distanţa este nemăsurată. Istoria, nu aşa cum este ea cunoscută din manuale, vastă, impersonală, în *sens unic*, ci istoria trăită, îndurată, ţesătură de destine şi decizii individuale, expuse nu doar acţiunii unor legi superioare, ci şi capriciului, întîmplării, liberului arbitru. În *Cireşele libertăţii*, rememorînd clipa în care a trecut în liniile inamice, Andersch vorbea despre "libertatea absolută" resimţită efectiv *între* momentul conceptului şi cel al împlinirii faptei, şi spaţial în "ţara nimănui", peticul de pămînt situat *între* cele două fronturi. Motivul, nelipsit, dar abstractizat în alte texte de proză ale sale, este nemijlocit încorporat în două personaje din *Winterspelt*: maiorul Dincklage îşi cucereşte, vremelnic, libertatea, prin planul său temerar, sortit a nu fi niciodată împlinit, iar fostul emigrant Schefold, locuind într-o căsuţă din "ţara nimănui" dintre tranşeele duşmane, şi-o pierde odată cu viaţa, după ce acceptă să apară "oficial" dincolo de liniile de demarcaţie. Şi ce altceva decît asumarea prin literatură a libertăţii faţă de rigorismul istoriei "dinainte ştiute" poate să însemne ideea lui Andersch despre "opera narativă (ce) nu trebuie să împingă atît de departe ficţiunea", fiindu-i de-ajuns "jocul de-a războiul la lada cu nisip"? "Căci această povestire nu vrea doar să istorisească dacă şi cum maiorul Dincklage a izbutit ori nu să predea americanilor un batalion german cu aproape tot efectivul de război". Setei evenimenţiale, linearităţii diacronice i se substituie consistenţa secţiunii sincronice, stop-cadru *între* evenimente şi unde, paradoxal, prin libertatea ei de mişcare, literatura este mai aproape de *istorie* decît însăşi "istoria". Explicaţia este înlocuită prin înţelegere, sensul *dedus* din General al Particularului prin sensul *indus* al Generalului din Particular. Nu e de mirare aşadar că în satul Winterspelt, acolo unde nu se întîmplă nimic, întrebările, şi mai puţin răspunsurile grăbite, abrupte, atotcunoscătoare, ţin loc de fapte. Ce l-a determinat pe Dincklage, după ce ani de zile se conformase sistemului, să proiecteze un asemenea act de "trădare"; de ce Käthe Lenk, rămasă orfană în urma

bombardamentelor aliate, dorește atît de puternic victoria celor care i-au ucis părinții; cînd a început maiorul să-și desemneze armata a cărei uniformă o poartă prin pronumele "ei" și cîte amănunte, despre care preferase să nu știe, deținea despre crimele "lor"; de ce comunistul Hainstock a acceptat să-l ajute pe ofițer, în pofida faptului că acestuia îi lipsea "baza de mase" și că nu respecta "regulile revoluției"; dacă americanii, refuzînd propunerea lui Dincklage, o socotesc drept o simplă dezertare sau drept un act de rezistență anti-hitleristă deja inutilă pentru ei în acel stadiu al războiului; de ce, în final, mai presus de tainica, dar inconsistenta legătură stabilită dintre emigrația "externă" și cea "internă", dintre Schefold și maior, triumfă, precum în complotul de la 20 iulie, instinctul terorist și ura oarbă a unui Riedel? Ce a urmat momentului fictiv *Winterspelt* se știe din tratate și memorii de război, iar din roman nu ne este dat să aflăm dacă sau în ce fel ar fi putut acesta influența evoluțiile ulterioare. Știința noastră despre ele va fi însă prin jocul la lada cu nisip propus de Andersch mai autentică, mai adevărată.

Cîteva cuvinte despre construcția romanului. Ceea ce inițial avea aerul unei bizarerii: mă refer la încadrarea textului propriu-zis cu citate din lucrări despre conflagrație, (viziune "din avion" uzuală în cinematografie coborînd în cercuri concentrice asupra locului "faptei" și îndepărtîndu-se apoi în volute simetrice după consumarea ei), se dovedește ulterior ca făcînd parte din strategiile apăsat semnificante utilizate de autor; alternanța planurilor e menită să sublinieze limitele fixe în care, volens-nolens, se desfășoară jocul libertin al literaturii, compoziția textuală polifonă de notații disparate, de mai mare sau mai mică întindere: relatări de fapte, descrieri de personaje, incursiuni în trecut, comentarii ale autorului. Miza relativizării perspectivei unice a istoriei-cadru este perfect atinsă prin fragmentarismul caleidoscopic al dispunerii elementelor și figurilor, plasate printr-o mișcare permanentă în poziții și relații diferite unele față de celelalte, în așa fel încît cititorul își poate permite să reconstituie un eveniment sau un personaj din pluralitatea de unghiuri în care îl răsfrînge textul. În fond, cel stimulat către investigația istorică prin și în libertatea literaturii este tocmai acest cititor, ale cărui sinuozități de gîndire autorul pare a le urma, stimulîndu-l în fapt să contemple,

să cerceteze, să compare și, înțelegînd, să decidă el însuși. În fața unui asemenea cititor, Alfred Andersch a cîștigat pariul pînă la capăt.

Provincia omului

Citim printre însemnările anului 1960, cuprinse de Elias Canetti în *Provincia omului*, (volum de note și aforisme transcrise din perioada 1942-1972, pe care Editura Univers ni-l oferă în remarcabila transpunere românească a lui Alexandru Al. Șahighian), o declarație ciudată, aparent contradictorie: "Scriitor nu sînt: nu știu să tac. Mulți oameni însă, pe care nu-i cunosc, tac înlăuntrul meu. Izbucnirile lor mă fac cîteodată să ajung scriitor". Nu poate fi, desigur, totuna cu ritualica formulă de *captatio benevolentiae*, pe care acutul nostru relativism critic ne-o semnalează ori de cîte ori modestia autorilor pare să devină excesivă, ergo (?) "jucată"; o cît de sumară familiarizare cu opera canettiană reduce la absurd o asemenea "prozaică" supoziție. Cel distins în 1981 cu Premiul Nobel pentru literatură a scris puțin, – ca literatură de propriu-zisă "ficțiune" un singur roman, *Orbirea*, și trei piese de teatru, – în comparație cu alți contemporani proeminenți; a lucrat mai bine de treizeci de ani la un gigantic proiect antropologic-filosofic, parțial încheiat în 1959 și publicat un an mai tîrziu, (anul din care datează mai sus citata stranie însemnare), sub titlul *Masse und Macht* (*Masă și putere*). Prelunga ezitare de a da formă acelei "nevoi imperioase" a mărturisirii, care "a existat în mine...(și) pe care n-o voi înțelege niciodată" își află, la Canetti, posibila cheie în însăși investiția existențială cu care se confundă gestul re-creator, descătușînd "puterea ascunsă" a Spunerii și năzuind, orgolios, către reunificarea "într-un același cap" a Gîndului inițial "asupra tuturor lucrurilor", pînă la apogeul expresiei pure a Ideii: "pornind de la spirit și numai de la spirit poate fi dobîndit totul". Drama începe odată cu apăsătoarea conștiință a condiției "carnale", de nedepășit decît într-o proiecție ideală, la capătul unei asceze sfîrșind/culminînd în Negația supremă, tăcerea.

"Ispita reală a omului gînditor este de a amuţi. Gîndul dobîndeşte prin amuţire demnitatea supremă: nu mai urmăreşte nimic. Nu explică nimic, nu se dilată. Gîndul care se închide în tăcere renunţă la orice atingere". Hölderlin, Kleist, Robert Walser "erau în atît de mare măsură scriitori", încît "au sfîrşit sufocaţi", în (auto)impusă tăcere; faţă în faţă cu aceşti "martiri" ai creaţiei, parţialitatea destinului de "scriitor" obişnuit i se pare lui Canetti, în ciuda veleităţilor de "libertate, spaţii largi şi invenţie", derizorie şi pentru sine inacceptabilă. "Sînt sătul de asemenea pretenţii sforăitoare de poet. Nu am ajuns nici măcar să fiu om cu adevărat". "Profesionalizarea" în limitele unui "discurs" predeterminat, aşadar incapacitatea de a "tăcea", de a-şi domina "vocea", reclamă, în fragilul echilibru al crezului canettian, o compensaţie pe care doar "tăcerea" celorlalţi şi propria identificare cu o umanitate a cărei copleşitoare complexitate şi-o însuşeşte investigînd-o şi...de-*scriind*-o, i-o pot oferi. "Fiecare om ar putea fi incitant, uimitor, ba chiar şi de neînlocuit, dacă i-ar izbuti să aştearnă pe hîrtie tot ce poartă înlăuntrul lui". Asumîndu-şi această sarcină, această "izbucnire" a atîtor "tăceri", Canetti se descoperă totuşi ca fiind, iată, *scriitor*.

O atestă însăşi "expediţia" în "ţinutul de baştină" al poetului, acea "provincie a omului" ce se dovedeşte a fi, de fapt, un imens continent necunoscut. Preferinţa pentru aforistică, pe care Canetti a practicat-o, după propria mărturisire, ca pe un "ventil" al libertăţii şi spontaneităţii în îndelunga confruntare cu materia eseului despre "masă şi putere", este motivată prin ceea ce dînsul numeşte "necesitatea unor propoziţii izolate: ele lovesc într-un unghi de incidenţă mai abrupt; lovesc şi se înfing mai adînc; nu fără de a se încinge mai înainte pînă la incandescenţă, iluminînd pe de-a întregul o patimă care n-a fost încă niciodată pînă acum rezumată astfel şi care nu se va mai întuneca niciodată pe deplin". În spatele acestei predilecţii pentru rigoarea tradiţională a formulării laconice şi pregnante se ascunde însă nedisimulata erezie faţă de unidimensionalitatea aforismului clasic, căruia Canetti îi opune modelul lui Lichtenberg, mai degajat, mai sensibil la multiplele revelaţii ale contingentului, ale experienţei directe. O curiozitate vie, scormonitoare şi ireverenţioasă faţă de autoritarismul sentinţelor definitive, şi mai ales deschiderea dubitativă către nuanţe îi consacră programatica opţiune pentru acele "spirite care *iluminează*", heracliteene, ca şi rezerva, deasemenea declarată, faţă de spiritele "care fac ordine", aflate, după el, în descendenţa "gînditorului fără vise", în ale cărui clasificări, cutii şi sertare lucrurile "nu sînt decît mai veştede" – l-a numit pe Aristotel. Dimpotrivă, o anume tehnică a înscenării paradoxale pînă la absurd, (practicată de Canetti, iată, în chiar una din piesele sale de teatru, *Die Befristeten*, unde "lumea" se compune din personaje ce-şi ştiu, chiar din clipa naşterii, data morţii), este investită întru facilitarea unei altfel de cunoaşteri, insubordonată logicii, relativizîndu-i şi răsturnîndu-i regulile, şi, odată cu ele, dogmele structurante ale existenţei moderne. Datele esenţiale, – viaţă, moarte, trecut, viitor, libertate, religie, etc. – sînt caleidoscopic redistribuite în mereu reformulate "probleme": "un oraş cu nume secrete de străzi", o sărbătoare anuală cînd oamenii ar trebui să se lase, obligatoriu, furaţi, "o comunitate în care totul se desfăşoară astfel încît nimeni nu ia cunoştinţă de moarte", o lume "în care oamenii ar trebui să se oprească la o anumită vîrstă", "o societate în care oamenii, în loc să mănînce, rîd", ş.a., în aşa fel încît efectul nu poate fi decît unul de "distanţare" faţă de propria "lume", aparent cunoscută, dar care acum, în acest joc al unghiurilor de vedere, se demască dureros în fisurile şi vulnerabilităţile ei: ea însăşi este, nu mai puţin decît celelalte, ciudată, ilogică, "pe dos", o variantă între atîtea altele, precum geometria euclidiană în infinitatea celor neeuclidiene. Morala devine, chiar şi fără voia ei, avertisment şi profeţie; iluzia ordinii şi a stabilităţii valorilor, a legităţilor imuabile şi a încremenirii într-o unică variantă a desfăşurării istoriei, trădează, după Canetti, "teribila fundătură a gîndirii noastre de acum", deşi "tot ceea ce consemnezi mai conţine totuşi un grăunte de speranţă, oricît de mult s-ar fi născut din disperare".

S-a mai spus şi de către alţii că temele canettiene sînt, în fond, puţine, ba chiar reductibile la o unică obsesie: moartea. "A urî moartea fiecăruia ca pe propria moarte, a încheia odată şi odată pace cu toate, numai cu moartea nu", îşi propune autorul *Orbirii* în plin război, pe care îl urmăreşte cu oroare din exilul său londonez. Meditează chiar la un roman, al cărui erou şi-ar fixa drept ţel mărturisit dobîndirea nemuririi pentru oameni. Nu va reuşi să-l scrie niciodată, căci i-a devenit limpede, cu timpul, că "astfel de convingeri...trebuie exprimate nemijlocit şi în toată nuditatea lor". A fost poate impulsul determinant

către studiul asupra *masei* și *puterii*, putere a cărei cumplită structură s-ar fi născut, crede Canetti, "din strădaniile fiecăruia în parte de a abate moartea din preajma lui", dar și, în reprezentările ei cele mai hidoase, din paranoia. Cu gîndul la nebunia fascistă, identifică în "închipuirea că ești singurul sau dorința de a fi singurul, singurul printre leșuri" o trăsătură comună și definitorie pentru psihologia paranoicului și cea a "exponentului puterii extreme", – o boală în fața căreia istoria nu pare a se fi imunizat, din moment ce "modelele" cele mai înfiorătoare, "planurile persane ale lui Cezar înaintea morții sale, care provin de la Alexandru, campania rusească a lui Hitler, încercînd să-l întreacă pe Napoleon", au fost, în chipul cel mai nefericit pentru omenire, "recuperate". Resemnat în a nu mai vedea în speranțele de după război decît "amăgiri", Canetti ajunge să-și pună, pentru sine, "problema fundamentală a oricărei etici: trebuie oare spus oamenilor cît de răi sînt? Sau este mai bine să-i lași să fie răi în nevinovăția lor? "Răspundul îl vom găsi în altă parte, acolo unde cel care a continuat, ("ca evreu", subliniează el), să gîndească și să scrie în limba germană, păstrînd-o curată "în anii celei mai îngrozitoare nebunii", își motivează bizara decizie: "oamenii de acolo își vor căuta în curînd limba ce le-a fost furată și schilodită"; le-o va restitui "cu iubire și recunoștință, cu dobînzi și răsdobînzi". Există așadar ceva și deasupra acelui "rău" care, dezlănțuit în limba germană, părea totuna cu viața însăși, există un legat salvator al purității spiritului, pe care *scriitorul*, trăitor "mai departe pentru toți și...mereu singur, răspunzător în fața lui însuși ca în fața celei mai înalte instanțe", îl păstrează și îl "datorează" tuturor celorlalți. Prototipurile ar putea fi, în subiectiva opțiune a lui Canetti, Goethe, la a cărui lectură "mă cuprinde o stare indescriptibilă atît de plină de speranțe cum nici o religie nu mi-ar putea-o da", Kafka, odată cu care "a pătruns ceva nou în lume, un simț mai exact pentru ambiguitatea ei, simț neîmperecheat însă cu ură, ci cu respect în fața vieții", dar și Stendhal, Leonardo, Hobbes, Robert Walser. "Rezistența pe care gîndurile lor o trezesc este sănătoasă și fertilă".

"PRIN ALȚII SPRE SINE"

Filologie clandestină

În 1933, cînd Hitler a preluat puterea în Germania, Victor Klemperer, de 13 ani titular al catedrei de romanistică a Universității Tehnice Dresda, autor cunoscut și respectat al mai multor lucrări despre Montesquieu, despre proza franceză modernă și al unei istorii a literaturii franceze în cinci volume, se pregătea să-și tipărească o nouă carte, rodul muncii mai multor ani, consacrată imaginii Franței în literatura germană. Dramaticele desfășurări politice nu păreau să-l afecteze pe profesor, convins atunci că în afara unei vremelnice victorii reacționare nimic nu se schimbase și nici nu se putea schimba în Germania. Dar foarte curînd evenimentele îl vor readuce la realitate pe profesorul Klemperer și, cu el, pe toți cei care priviseră cu indiferență și superioară detașare agitația nazistă. Loviturile vor veni una după alta: manuscrisul îi va fi unanim respins, va urma peste cîteva luni îndepărtarea de la catedră din motive rasiale, interdicția de a publica, de a folosi bibliotecile publice, evacuarea din propria casă și confiscarea bibliotecii personale, angajarea forțată ca măturător de stradă și apoi muncitor necalificat într-o fabrică. Totul pe fondul percheziților, anchetelor, interogatoriilor Gestapoului, pe fondul permanentei amenințări a lagărului de concentrare.

Este aproape miraculoasă supraviețuirea, fizică și morală, în urma unei asemenea experiențe-limită, căci eroul ei se afla printre cei mai puțin pregătiți să-i facă față. Crescut ca filolog în atmosfera "izolaționistă" a sfîrșitului de secol XIX, orbit de iluzia victoriei definitive a idealurilor despre care le vorbea studenților în prelegerile sale despre enciclopediști, prea adîncit în cotloanele disciplinei pentru a înregistra și seismele prezentului, Victor Klemperer s-a găsit deodată singur în plină explozie a iraționalității, a neomeniei bestiale, a terorii. Rafinamentul torturii la care l-a supus regimul, pe el și pe alți intelectuali, a întrecut orice închipuire: i-a interzis contactul cu cărțile,

a încercat să-l distrugă în însăşi condiţia sa de intelectual. Lipsit de lecturile sale favorite, din care adeseori cita despre victoria definitivă a umanităţii, filologul, redus ca individ la neputinţă, constrîns să nu citească nimic înafara maculaturii oficiale, şi-a găsit punctul de sprijin, premisa victoriei sale morale în confruntarea cu apocalipticul mecanism al persecuţiei naziste în însăşi facultatea umană de a raţiona, de a reflecta critic, de a polemiza "clandestin", în tăcere, cu regimul. Ca teren al ofensivei sale a ales domeniul predilect al profesiunii căreia de aproape 35 de ani i se dedicase: limba; rezultatul acestor ani de filologie "clandestină", practicată pe un notes cu grijă ascuns (descoperirea lui ar fi însemnat lagărul şi moartea) îl reprezintă cartea publicată imediat după război, şi reluată în mai multe ediţii.

LTI (Lingua Tertii Imperii) este un studiu filologic de o factură cu totul deosebită, şi aceasta nu doar pentru că lipsesc referinţele bibliografice, iar observaţiile de specialitate se întrepătrund cu amintiri şi cu pagini de jurnal. "N-a fost un lux prea mare, n-a fost egoism, retragerea în ştiinţă şi ocolirea politicii" – se întreabă filologul examinînd retrospectiv perioada dinaintea lui 1933? Cercetînd limba celui de-al treilea Reich, Victor Klemperer depăşea nivelul pasivităţii şi resemnării; şi nu doar curiozitatea specialistului faţă de singurul material de lectură ce-l putea nestingherit folosi, ci şi treptata trezire a conştiinţei sale de apărător, predestinat de profesiunea sa, al unor valori călcate în picioare, reprezintă motivaţia substanţială a cărţii. Disecînd limba, Klemperer disecă şi demască sistemul. O limbă săracă, falsificînd şi remodelînd în chip monstruos, denaturînd concepte şi noţiuni, întrebuinţînd clişee pînă la saturaţie, este imaginea fidelă şi totodată "otrava" secretă a unui regim de factura celui instaurat de Hitler. Anestezierea personalităţii umane prin sugestionarea maselor, printr-o demagogie de esenţă mistică, erau arme eficiente în arsenalul nazist; idealului umanist al clarităţii i-au substituit nebulozitatea unui limbaj "de prizonieri", antiintelectual şi antiraţional, anihilarea virtuţilor creatoare ale limbii prin încorsetarea în tipare controlate de oficinele de propagandă. Puterea de distrugere spirituală a hitlerismului se exercită şi dincolo de nivelul limbii, în pretenţia odioasă de subordonare a culturii şi literaturii germane "idealurilor" regimului.

Victor Klemperer a reuşit, datorită unor împrejurări norocoase, să supravieţuiască, şi a reuşit totodată să-şi salveze şi notesul. Cînd s-a

sfîrşit războiul, cînd s-a întors în Dresda mutilată de bombardamente, filologul, rechemat la catedră, şi-a reluat lecturile şi cursurile sale despre secolul XVIII francez. Dar perspectiva asupra realităţii, a istoriei şi a propriului său rol în această istorie era acum alta. Iar această carte, pe care a ţinut s-o publice înaintea celei care îşi aştepta rîndul din 1933, a însemnat chezăşia angajării manifeste în lupta pentru raţiune a filologului care şi-a înţeles menirea abia în "clandestinitate".

Minima moralia

Oricît ar părea de ciudat, conceptul de "critică literară" ţine şi astăzi încă de ceea ce Paul Zarifopol numea "registrul ideilor gingaşe". Şi aceasta în primul rînd deoarece pentru limbajul comun stăruie cu obstinaţie o imprecizìune terminologică, de care şcoala nu se sinchiseşte, şi care, în ciuda efortului întîrziat al unora de a o risipi – efort contrabalansat de sîrguinţa altora de a o cultiva – ia de timpuriu chipul comod şi vindicativ al clişeelor convenabile. Substantivul "critică" vine, desigur, de la verbul *a critica*, totuna cu a dezvălui (cu sau fără bunăvoinţă) lipsurile şi defectele; rezultă de aici, cu o logică "impecabilă", că nici critica literară nu s-ar putea îndeletnici cu altceva, de vreme ce "critică" literatura, decît cu descoperirea lipsurilor şi defectelor acesteia. Pînă la imaginea criticului literar cîrcotaş, cel care, pentru a-şi legitima un statut de favoare nemeritat în absenţa creaţiei se află în permanentă goană după asemenea defecte, reale sau inventate, nu mai e decît un pas. La ce bun această "critică literară" – se întreabă destule "voci din public", dintre care (cu vinovată "inocenţă") nu puţine "autorizate", şi aceasta după ce au decis, după multe îndoieli şi deliberări, că totuşi literatura e bună la ceva – "tolerată" de scriitori şi "ignorată" de cititori, ocupaţie "parazitară" şi mai ales "destructivă" în raport cu efortul prin excelenţă "constructiv" al literaturii?

L-am pomenit nu întîmplător pe Paul Zarifopol, cel care atrăgea atenţia fără să se înşele că "inutilitatea criticii este un loc comun veşnic împrospătat", şi a cărui consecvenţă criticistă a fost taxată, mai cu seamă dintr-un anume sens, drept "frondă iresponsabilă, paradox ieftin, irespect al valorilor absolute, stearpă logică, etc." Nu cred că, între aşa-zişi "constructori" şi "negatorii" lor, pe Zarifopol l-a afectat într-adevăr situarea sa în cea de-a doua categorie, şi ca dovadă nu s-a străduit niciodată să convingă cu orice preţ de contrariu, (cum a făcut-o

pentru el, poate prea insistent şi apăsat pentru gustul lui, Alexandru Paleologu), mulţumindu-se doar cu remarca imunizantă că "orice gîndire, fie cît de negativă în efectele ei asupra unei alteia de care se loveşte, este pozitivă atunci cînd e născută dintr-o inteligenţă robustă". Important mi se pare însă faptul că Zarifopol, "intelectualul cu atitudine Caragiale", traduce la noi poate mai explicit decît orice alt teoretician mecanismul, descris mai tîrziu în detaliu de Şcoala de la Frankfurt, al consubstanţialităţii dialectice dintre cultură şi critica culturii, dintre creaţie şi ceea ce Adorno, ca şi Zarifopol dealtfel, a numit "negativitate". În făţărnicia pudibondă a "apostolilor educatori de anume specie" ocupaţi peste măsură să "pozitiveze" şi să "idealizeze" orice literatură în "modele de bună purtare", el a întrevăzut cu o rară acuitate gestul dogmatic alergic la negativitatea esenţială a creaţiei cu adevărat valoroase, cea care în universul ei oferă o alternativă realităţii, prefigurînd o "posibilă eliberare" (într-o celebră formulare a lui Adorno, aproape intraductibilă: "Was nicht ist, wird jedoch dadurch dass es erscheint, versprochen"). Nu mai puţin, într-o epocă tulbure a "apetitului de autoritate", tot el a înţeles ca nimeni altul provocarea făţişă pe care suveranitatea *criticului* cultivînd "libertatea şi adevărul" o adresează implicit "voinţei impulsive" şi agresive, stupidităţii primitive şi leneşe. "Să distingi fenomenele şi să le descrii cu băgare de seamă, să precizezi prudent...asemenea lucrări mintale cer mult timp, dau deseori concluzii negative, desfac şi leagă ideile altfel decît cum sunt obişnuit legate şi – ceea ce-i mai rău poate – dau impresia că operaţia nu se poate sfîrşi niciodată. De aceea ori de cîte ori omul negînditor se loveşte din greşală de sfera gîndirii curate, el se supără, fiindcă simte acolo ceva care nu-i este de folos imediat, ceva foarte străin şi prin urmare duşman...El vede atunci în faţa lui o forţă nu numai nelămurită şi străină, dar şi indestructibilă". În permanentă stare de urgenţă, critica lui Zarifopol poate fi considerată exemplară pentru ceea ce a însemnat într-un moment greu veghea raţiunii, pentru disponibilitatea ei de a înlocui şi prelua în cazul extrem, atunci cînd cultura, golită de orice conţinut umanist şi autonom, devine un simplu instrument al puterii oarbe (în analiza pe care o consacră fenomenului, Adorno se raportează la concretul tragic al "erei" naziste), întregul potenţial semnificativ şi funcţional al acesteia, de a oferi singura alternativă lucidă şi *pozitivă*. Odată mai mult

se verifică observaţia lui Alexandru Paleologu, după care, "printre confuzii, erori şi insolenţe" de tot felul, criticismul practicat de Zarifopol postulează de fapt adevărul "existent, dar greu discernabil". "Scepticismul în această accepţie e totuşi mai mult o tehnică a validării decît o argumentare a incertitudinii, după cum pentru artă critica e...o tehnică a admiraţiei, negaţia fiind doar un efect subsidiar, de necesară profilaxie. Scepticism şi criticism, mai exact criticism pur şi simplu: termenul acesta exprimă o funcţie pozitivă şi indispensabilă a cunoaşterii şi a culturii".

Fără îndoială că, dincolo de suspiciunea cronică, din fericire rareori ofensivă (nu din senin însă, aşa cum s-a întîmplat cînd un poet mai puţin inspirat în ultima vreme a decretat spiritul voltairian, criticist şi raţionalist, "jeg pe sandaua lui Dionysos"), faţă de care are la îndemînă destule resorturi, chiar şi instituţionale, în măsură să o apere, *critica literară* îşi poate vedea liniştită de, aşa cum îi recomanda Wellek, studiul evaluativ al operelor literare. E posibil de aceea ca, din perspectiva imperativelor actuale care au concurat la formularea temei de meditaţie propuse nouă, digresiunea pe care mi-am permis-o să fi fost cam lungă. Continui să sper însă că nu şi inutilă, în măsura în care trimite către un reper calitativ mai puţin aleatoriu într-un domeniu în care, oricît de "gingaşă" ar fi la rîndul ei problema, limitele profesionalităţii sînt destul de neclar definite. E simptomatic faptul că "nemulţumiţii" se plîng mai rar de cei care se cred îndreptăţiţi să-şi spună "critici literari" doar pentru că se ocupă de comentarea (recenzarea) cărţilor, cei mai dispuşi a se devota unora "ca agentură de propagandă şi adulaţie" şi implicit, a-i cenzura implacabil pe alţii. "În zona cea mai de jos a foiletonului", acolo unde, spunea Zarifopol, "se ceartă oamenii cu deosebită vioiciune pe tema originalităţii,..se constituie dogma eleganţei uşoare, a inspiraţiilor subite, a talentelor săltăreţe", acolo "criticii" sînt inofensivi şi pot fi lăsaţi în pace. Supărătoare şi incomodă devine abia *atitudinea* demnă, hrănită de gestul *critic* originar al intelectualităţii autentice, ce "presupune elaborare înceată, (şi) se dezvoltă capricios şi greu" (Paul Zarifopol), ce "nu poate fi nici reducţionism, nici preferinţă exclusivistă,..(ci), dimpotrivă, înţelegere, aprofundare, privire sporitoare, aşadar admiraţie, nu extaziere" (Alexandru Paleologu); orice altceva decît "idolii pieţei" poate constitui domeniul "lucrurilor realmente sfinte" pentru adevăratul critic, cel căruia îi rămîne mîngîierea "gîndirii lucide": "raţionalismul, critica «radicală», îndoiala metodică, denunţarea stereotipiilor mentale şi iluziilor" (Alexandru Paleologu despre Paul Zarifopol). În cultura românească, cei doi *critici* citaţi personifică la modul ideal această constelaţie a *lucidităţii creatoare*; alături de, am adăuga noi, complementul ei necesar, cel al *creaţiei lucide*: linia Tudor Vianu – Adrian Marino.

În ceea ce mă priveşte, înafara acestor minime (maxime) prefer să mă consider orice altceva decît "critic literar".

Şcoala de la Konstanz

"Orizontul de aşteptare" cu care mi-am însoţit planul celei dintîi călătorii către Konstanz, amestec eterogen de amintiri de lectură, de analogii geografico-istorico-urbanistice şi mai ales de pestriţe închipuiri născocite de "ochii minţii", s-a văzut contrariat chiar din clipa cînd, aflat în gara uneia din marile metropole sudice ale Republicii Federale Germania, consultam un mers al trenurilor cu buna intenţie de a găsi în direcţia respectivă o legătură convenabilă, vasăzică rapidă, directă şi comodă. Cu mirare însă am constatat că o distanţă echivalentă cu cea dintre Hanovra şi Hamburg, pe care un tren obişnuit o parcurge în cel mult două ore, n-o puteam dovedi de această dată decît cu preţul a patru-cinci ceasuri şi a două, eventual trei transbordări: considerabilă dezamăgire, ţinînd cont de cît de bine puse la punct se vor (şi sînt într-adevăr) serviciile *Bundesbahn*-ului. Trei elemente au fost hotărîtoare în decizia de a nu renunţa totuşi la călătorie, în pofida acestor nebănuite complicaţii. În primul rînd, perspectiva îmbietoare de a înainta către acel punct extrem sudic unde Rinul se desprinde pentru o clipă de întinsele ape ale lacului Constantia (pe nemţeşte Bodensee, pe franţuzeşte Constance) şi intră într-o matcă proprie, pentru ca, nehotărît parcă să-şi asume riscurile existenţei de sine stătătoare, să se reverse peste cîţiva kilometri într-o aripă laterală a ceea ce constituie, nu doar la figurat, o mică "mare" interioară; abia după ce va fi parcurs şi această etapă, Rinul îşi va croi, în fine, ştiuta sa cale spre Marea Nordului. La scara hărţilor, limba de pămînt străbătută de chipul cel dintîi al Rinului, purtînd, de o parte şi de alta a rîului, însemnele convenţionale ale oraşului Konstanz, se învecinează milimetric cu înălţimile Alpilor, ce supraveghează într-o aproape perfectă încercuire imensele întinderi de apă, înălţimi pe care mi le imaginam înzăpezite şi strălucitoare, aidoma unei ilustrate elveţiene admirate cîndva. Imaginaţia mea lucra în continuare, proiec-

tînd pe fundalul Alpilor şi a marelui lac zidurile oraşului medieval înfloritor, întemeiat încă pe vremea romanilor, sub domnia împeratorului Constantius Chlorus, devenit curînd reşedinţă episcopală (pentru o dioceză ce a proteguit două dintre cele mai de seamă centre ale culturii germane timpurii, mînăstirile de la Reichenau şi St. Gallen), în 1192 "oraş imperial" şi popas preferat al lui Friedrich I. Barbarossa; a vedea cu ochii şi a călca pe locurile unde s-a consumat unul din actele finale ale Evului Mediu, faimosul conciliu ecumenic desfăşurat aici între 1414 şi 1418, la care, amănunt semnificativ, au fost de faţă şi delegaţi moldoveni trimişi de Alexandru cel Bun, şi printre ale cărui decizii s-a numărat şi nefericita condamnare la ardere pe rug, executată chiar în Konstanz, a lui Jan Hus, mi se părea un alt motiv suficient pentru a justifica îndestul efortul şi incomodităţile prevăzute pentru călătorie. Şi, se cuvine s-o mărturisesc acum, interesul meu turistic şi (îndrăznesc s-o spun) intelectual pentru Konstanz fusese deşteptat cu cîţiva ani în urmă, în vremea studenţiei, cînd îmi căzuse în mînă un volumaş în format de buzunar, cu titlul puţin obişnuit *Istoria literară ca provocare*; autorul se numea Hans Robert Jauss, şi, potrivit notei biobibliografice, funcţiona ca profesor la Universitatea din Konstanz.

Spuneam că surpriza din gara München constituise doar începutul unui şir întreg de retuşuri pe care a trebuit să le aplic treptat imaginii mai mult sau mai puţin "ideale", – oricum, inventată, prefabricată acasă din cărţi şi hărţi – despre ce ar fi trebuit să văd, să simt şi să cunosc pe parcursul acestei călătorii. Bunăoară peisajul alpin, pe care contam ca o consolare bine meritată pentru ritmul gîfîit şi obosit (neobişnuit, repet) al trenurilor, s-a dovedit cu mult mai domestic decît în închipuirile mele hrănite de ilustrata elveţiană, transformîndu-se, cu cît ne apropiam de Konstanz, în veritabil şes, ici şi colo rotunjit de vreo colină izolată; munţii se ghiceau doar undeva, în zare, făgăduind să reapară în ipoteza continuării drumului mai departe, spre Romanshorn, în Elveţia. Micuţa gară, nedrept de meschină pentru un adevărat "capăt de ţară" dincolo de care începe Confederaţia Cantoanelor şi spre care, am aflat mai tîrziu, se îndreaptă totuşi zilnic şi cîte un vagon direct de la Berlin şi chiar de la... Paris, prefigurează dimensiunile modeste ale unui oraş provincial, aparent împăcat cu condiţia sa marginală impusă lui de mai bine de patru sute de ani

(cînd, pedepsit pentru o vremelnică erezie protestantă, fusese încorporat Austriei, fiind mai tîrziu "dăruit", prin grația lui Napoleon Bonaparte, Marelui Duce de Baden). Fără discuție, vestigiile existenței sale de-a lungul atîtor veacuri sînt atent îngrijite și s-au păstrat chiar mult mai bine decît în alte locuri: Domul datînd din secolul al XI-lea, vechea mînăstire dominicană în care mai tîrziu s-a născut contele Zeppelin, inventatorul dirijabilului, cîteva case ale breslelor, ridicate începînd cu secolul al XIV-lea, clădirea Conciliului, clădirea Primăriei, construită în stil renascentist și chiar piatra marcînd rugul pe care a ars Jan Hus. (Ultimul război a lăsat aici mai puține urme, dat fiind faptul că aviația aliată, atît de activă în alte părți, a evitat să bombardeze un oraș aflat la frontiera Elveției neutre; pe de altă parte nu se poate uita că de același avantaj al graniței ce trece aproape prin mijlocul orașului – partea elvețiană se numește însă Kreuzlingen – au profitat zeci de antifasciști ce s-au refugiat în anii dictaturii în țara vecină cu complicitatea binefăcătoare a primarului elvețian Otto Raggenbass, un nume de asemenea neuitat în Konstanz.). Aproape de neexplicat este însă că, în pofida unei atît de strălucite acoperiri în istorie, ceea ce marchează înfățișarea vechiului oraș este mai curînd pecetea epocii wilhelmiene, posacă, disciplinată, nivelatoare, atît de bine potrivită filistinismului mic-burghez al provinciei germane și pe care a modelat-o totodată "creator", răpindu-i orice veleitate de personalizare, orice scînteiere dezinhibată, orice impuls spre radicalitate. Vizitatorul va resimți deîndată impresia de "îmbătrînire" emanată în acest perimetru al respectabilității neentuziaste, cu care funcționalitatea consumului nu numai că n-a intrat în contradicție, dar s-a și armonizat în așa fel încît astăzi supermagazinele *Hertie* și *Woolworth* reprezintă adevărate temelii ale stabilității structurilor tradiționale. A lipsit în schimb, și aceasta mai multe sute de ani, un suport intelectual autonomizant, un argument împotriva împăcării cu obișnuitul, focul viu în măsură să păstreze (ca la Heidelberg sau Tübingen) înțelesul profund al conviețuirii dintre trecut și prezent ca resort interior al progresului, al noului.

Autobuzul ce mă duce la Universitate depășește repede limita orașului vechi pe care, mai mult sau mai puțin convențional, o indică podul de peste Rin, și după ce traversează suburbiile cu case albe, construite în ultimele decenii, dispare în întunecimea lungă de cîțiva

kilometri a unei păduri tinere. De partea cealaltă, la capătul liniei, mă aflu față în față cu o clădire de o formă bizară, schelet metalic îmbrăcat în sticlă, asimetrică, vopsită în abuz de albastru, roșu și galben și acoperind în trepte o considerabilă suprafață ce coboară pînă la malul lacului. M-am obișnuit cu această arhitectură a funcționalității umanizate prin culoare (analogia cu *Centre Pompidou* de la Paris nu e deplasată) și o găsesc infinit mai suportabilă în comparație cu cenușiul betonului turnat în masive paralelipipede, ca la noua universitate din Bochum, bunăoară; cu atît mai mult aici și acum, la Konstanz, unde, de pe platoul intrării principale în Alma Mater, ajung pentru întîia oară să sesizez peisajul colțuros al Alpilor reflectat de departe de azurul apelor Constanției. Intuiesc oricum că subita mea receptivitate față de decorul natural ignorat cu puțină vreme înainte nu este întîmplătoare și încep să înțeleg de ce proiectanții acestui ansamblu arhitectonic nu l-au conceput decît înafara și departe de orașul vechi, într-o izolare ale cărei merite covîrșesc dezavantajele. O euforizantă explozie de tinerețe impregnează atmosfera pe care o respiră, în exterior și interior, această a doua cetate purtînd numele de Konstanz; o simt mai autentică, mai vie, mai efervescentă și intelectualicește incomparabil mai productivă decît cealaltă, încremenită parcă de blestemul "pădurii adormite". Nu e de mirare că, din 1966 încoace, de cînd a fost înființată, fermentul schimbării a constituit elementul de permanență în jurul căruia a gravitat întreaga existență de pînă acum a Universității: de la reforma structurală a instituțiilor academice, experimentată aici în premieră în Republica Federală și pînă la "democratizarea" uriașei biblioteci, răspîndită pe șase etaje, în care fiecare cititor își poate alege singur, sub control computerizat, cartea dorită din raft, de la inițierea a ceea ce azi reprezintă o admirabilă alternativă teatrală studențească la spectacolele Teatrului Municipal și pînă la ponderea electorală de stînga pe care a marcat-o tot mai vizibil populația de studenți și profesori în tradiționalul fief conservator de aici.

Toate acestea și încă multe altele le-am aflat pe parcursul celor două săptămîni petrecute în cotidianul "școlii de la Konstanz", cum s-a numit încă de la începutul anilor '70 grupul constituit în jurul a cîțiva profesori de aici: Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Jurij Striedter, Wolfgang Preisendanz, grup care a afirmat și a impus în studiile de

specialitate o nouă direcţie de cercetare cuprinsă în aşa-zisa "estetică a receptării". (Cu profesorul Jauss mă aflam în corespondenţă din 1973, cînd îi trimisesem un exemplar din revista studenţească în care i-am tradus cîteva fragmente din *Istoria literară ca provocare*, după care, cu un alt prilej, ne cunoscusem şi personal, pe "teren neutru"). Nu este acum cazul să intru în detaliile acestui prea scurt sejur universitar; despre concepţia asupra predării literaturii, despre cursurile şi seminarele la care i-am asistat pe Hans Robert Jauss (*Introducere în teoria receptării* şi, împreună cu J. Mittelstrass, *Hermeneutică literară şi filosofică*) şi Wolfgang Iser (*Imaginarul*, împreună cu J. Anderegg), despre programul de specializare postuniversitară, despre colocviile ştiinţifice bilunare, la care l-am putut asculta pe profesorul genevez Lucien Dällenbach, voi reveni pe larg poate altădată. Dincolo de asemenea amănunte, ceea ce trebuie însă consemnat neapărat în finalul acestei încercări bilanţiere, şi ceea ce se imprimă deîndată pe retina memoriei oricărui nou venit, indiferent cît de vremelnică i-ar fi fost şederea acolo – iar nou veniţii se transformă cu timpul în figuri obişnuite, căci nimeni nu rezistă tentaţiei de a reveni măcar o dată în mijlocul "şcolii de la Konstanz" – rămîne inconfundabila atmosferă de comunitate intelectuală, de mică "republică a literelor", în care autoritatea magiştrilor nu se poate întemeia decît pe mereu stimulata iniţiativă a discipolilor, în care seriozitatea concentrată şi metodică a lucrului bine făcut se completează cu îndrăzneala speculativă, înalta tensiune a argumentaţiei teoretice cu practica aplicativă conştiincioasă, unde deschiderea novatoare, antidogmatismul şi mai ales sincera disponibilitate la dialogul cu alte puncte de vedere fac parte dintr-o nescrisă tablă de valori morale ale îndeletnicirii cu ştiinţa. Acolo, la Konstanz, am înţeles mai bine şi mai profund ce poate şi ce trebuie să fie o Universitate, acolo am văzut pe viu ce înseamnă şi cum funcţionează efectiv o şcoală a deprovincializării spiritului, o şcoală a ideii de Şcoală.

Lecturi IV

Raţiunea şi raţiunile

Se cuvine să mărturisesc din capul locului că am citit tulburătoarea confesiune (tulburătoare în pofida ironiei jucăuşe şi a afişatei bune dispoziţii) a lui Paul Georgescu din *Vîrstele raţiunii* cu gîndul la un nu mai puţin tulburător personaj din ultimul roman al lui Marin Preda. Un personaj cu o aură de dramatism abia disimulată în spatele unei perpetue jovialităţi destins-sarcastice, dînd sugestia că "putea răspunde la orice întrebare...în acei ani cînd de pretutindeni răsăreau semne de întrebare". Fostul utecist în ilegalitate Ioan Micu, arestat atunci, bătut de Siguranţă, aflat la un pas de moarte, se vede confruntat în anii imediat următori cuceririi puterii cu o neîndurătoare dilemă; între a se împotrivi şi a accepta siluirea idealurilor pentru care suferise cu puţină vreme înainte, el alege, cu bună credinţă, dar şi cu luciditatea, ce stă bine intelectualului, calea *aşteptării*, şi, în lipsa unei acţiuni pentru care, credea el, nu venise încă momentul, tactica "micului diavol", ce procedează într-un anume fel şi în acelaşi timp face cu ochiul, că trebuie să se înţeleagă altfel. Soluţia nu s-a dovedit mai comodă decît alternativele extreme, căci pînă la urmă, ea a şi fost redusă la una dintre acestea (Paul Georgescu: "Probabil că pentru unii am fost dogmatic, pentru alţii liberalist"), iar concesiile au fost judecate în valoarea lor absolută, ca simple şi oricum vinovate concesii. Mai ales din perspectiva globală asupra a tot ce s-a întîmplat în (totuşi) "obsedantul deceniu", drama de *atunci*, cea a opţiunii, devine *azi* o dramă a explicitării: dacă pentru unii "supravieţuirea" *atunci* înseamnă *acum* un fatal compromis, iar dacă orice compromis de atunci, chiar şi unul comis din profunde raţiuni interioare ("Sînt obligat să fac

orice numai să nu fiu arestat şi bătut. Asta am putut-o suporta din partea celorlalţi, dar de la ai mei n-aş putea şi mi-aş pierde convingerile. Şi fără ele aş fi un om mort") şi exterioare (*"Les gros bataillons ont toujours raison"*) perfect justificate omeneşte, este echivalent acum cu o ieftină şi laşă tranzacţie, soarta lui Ioan Micu, fără "fitanţie" la mînă, – căci de rămas au rămas doar cursurile despre Neculuţă, deşi ele fuseseră concepute în aşa fel încît să-i trimită pe studenţi spre Eminescu, şi conferinţa asupra poeziei Amăicăliţului, deşi ea fusese ţinută sub o tenebroasă ameninţare, – va fi pusă în balanţă cu cea a lui Petrini, trimis, nevinovat, la minele de plumb de la Baia Sprie, încît, *a posteriori* (sau "la gura sobei") vinovăţia celui dintîi pare limpede, logică şi chiar *obiectivă*. Din nefericire, rotunjimea unei asemenea analize pe care *astăzi*, din considerente estetice şi extraestetice, prea mulţi se grăbesc s-o adopte, eludează ceea ce lui Petrini (ce nu-şi îngăduie aprecieri circumstanţiale: "îl înţelegeam bine", spune el la un moment dat, pentru a reveni mai tîrziu: "îi dădeam dreptate, deşi simţeam în forul meu interior că n-o avea") nu i-a scăpat; "fiindcă cel mai uşor pentru un om care are obişnuinţa gîndirii este să aibă dreptate şi cel mai greu să te facă să simţi că are şi o acoperire sau măcar o nelinişte sau rezervă interioară dictată de conştiinţa fisurării fiinţei sale". Reieşea, adaugă Petrini pe un ton neutru, că "fusese mai bine de mine decît de el".

E necesar s-o spunem răspicat că "mai bine" nu i-a fost lui Petrini în nici un caz! Dar fie-ne îngăduit să credem că experienţa lui Ioan Micu nu devine, de aceea, mai puţin tragică în sine. Există în *Vîrstele raţiunii* o sumedenie de pasaje care, fără a se constitui în "mărturisiri complete", pe placul celor cu vocaţie de anchetatori şi grijulii cu propriile "fitanţii", mărturisesc cu suficientă şi amară claritate despre destinul unui anume radicalism intelectual născut la noi în lupta cu fascismul şi, la nivel uman, a unei generaţii de tineri militanţi pentru care vara lui '44 a însemnat momentul pur al speranţei neţărmurite, al proiectelor generoase şi entuziast-lucide. A apăra şi conserva principiile în care credeau raţional şi pe care îşi întemeiau acea "solidaritate virilă" în abnegaţie şi sacrificiu, principii ce încăpuseră puţini ani mai tîrziu pe mîna "fie a unor fanatici religioşi, fie a unor naturi primare" grăbite să le deformeze şi să le sterilizeze, a rămas singurul alibi moral al celor inteligenţi (şi nu mai puţin devotaţi), care au înţeles

însă că proiectele adevărate din "minunata" vară a lui '44 trebuiau, pentru cîtă vreme?, amînate. Au înţeles şi s-au supus, cu convingerea că "excesele au suflu scurt", că "iufa va trece", dar mai ales că nu le este îngăduit să aleagă, într-un asemenea secol, decît între "socialism sau barbarie", "pentru sau contra revoluţiei", şi că pentru ei, lupta "împotriva dogmatismului" nu putea avea un sens real decît dusă din interior, "cu mijloacele unui membru de partid". Din fidelitate pentru ideal, i-a interesat tactica şi nu strategia, ce nu putea fi pusă în discuţie, căci era a lor.

"Dar pînă unde pot fi acceptate concesiile? De unde începînd alterează chiar esenţa acţiunii?" Cum să deosebeşti "între o concesie mai gravă şi una mai puţin gravă?" Îndoiala chinuitoare nu lipseşte din *Vîrstele raţiunii*, cu atît mai mult cu cît "revoluţionarul din demnitate" refuză, spre deosebire de alţii, "să-şi dea trecutul la curăţat, să nu i se schimbe culoarea". Dar "am spus destule gogomănii conjuncturale", "uneori am raţionat greşit", "am risipit o energie enormă cu rezultate minime", "e posibil să mă fi înşelat"...Oare "cititorii de atunci" sesizau într-adevăr "direcţiile de atac" ale luptei pe care n-avem de ce s-o punem la îndoială ("prea dibace poate, prea ascunsă, dar în orice caz periculoasă") împotriva "unor excese, a unor greşeli"? Victor Petrini era de altă părere. Un anume patetism al afirmaţiei transcende totuşi în *Vîrstele raţiunii* masca ghiduş-cinică, jargonul lui Ioan Micu ("semn că-şi păstra neatinsă şi ascunsă adevărata gîndire"), nu pentru a-l dezvinovăţi, desigur, ci pentru a îngroşa vocaţia unei anume consecvenţe cu sine, a unei anume conduite ce trimite, din orice unghi ai privi-o, la acel moment "pentru care merită să trăieşti", vara lui '44, de cînd "datează a doua mea naştere". De atunci încoace, singura certitudine asumată efectiv rămîne acea "senzaţie de libertate interioară, însoţită de oprirea timpului", bunul cel mai de preţ al lui Ioan Micu-Paul Georgescu; a-l păstra neîntinat a însemnat, sau înseamnă, a accepta "să faci şi lucruri care nu le doreşti". Dialectica îngăduie şi acest paradox.

Cît despre lipsa de "fitanţie" de care eroul *Vîrstelor raţiunii* face atîta caz, ea constituie la urma urmei un exces de prudenţă. Căci orice istorie literară onestă, eliberată de neomaniheismul şi neomecanicismul decupajelor (manevrabile) din jurnalele timpului, se va rosti drept despre prefaţa la ediţia Maiorescu din 1966 şi despre *Polivalenţa*

necesară, despre susţinerea lui Marin Preda şi Nichita Stănescu şi chiar despre *curajul* din anumite şedinţe, curaj ce n-a stricat deloc la vremea aceea, ba dimpotrivă. Privind spre tinerii săi lectori şi critici, Paul Georgescu pare şi el, mai degrabă, optimist. De n-ar fi însă această tulburătoare şi stranie, foarte stranie secvenţă: "Cînd vezi decorurile de carton crezi că toată lumea le vede aşa. Încerci să le atragi atenţia. Eşti pus la punct, poate chiar mardit. Explicit, te înflăcărezi, gesticulezi...Eşti privit cu ură... Deodată, decorurile cad. Atunci, toţi te acuză: *Numai tu* n-ai văzut că erau nişte decoruri grosolane.

- Ce-a fost asta?
- Povestea vieţii mele".

Conservatorul bine temperat

Am înregistrat fără surprindere, în chiar primul text al volumului lui Alexandru George, *Simple întîmplări în gînd şi spaţii* (ed. Cartea Românească, 1982), franca nostalgie a autorului pentru vremurile în care, credincios vocaţiei sale "iniţiale", de "prozator şi eseist", nu şi-o "trădase" încă pentru mai noua sa carieră de critic literar, datorită căreia "din scriitor de sertar am devenit un prea activ publicist". Şi aceasta pentru că, făcînd abstracţie de constelaţia ce i-a favorizat debutul editorial şi publicistic tîrziu (al său, ca şi al unor Radu Petrescu, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu), Alexandru George este şi rămîne... un scriitor de "sertar". Termenul nu conţine în sine nimic depreciativ sau, dimpotrivă, superlativ, ci încorporează pur şi simplu o anume relaţie dintre autor şi public, sau, mai exact, dintre autor şi mass-media foarte preocupată de a delimita teritoriile literaturii (ca "ficţiune"), criticii (înţeleasă exclusiv drept comentariu asupra cărţilor) şi Restului – unde singura imixtiune admisibilă se numeşte reportajul "de scriitor". Or Alexandru George, a cărui înclinaţie "adevărată" spre "spiritul asociativ larg şi controversist «pe

marginea» unor opere, de punere în discuţie sau de afirmare de puncte de vedere" se concretizează prin excelenţă în textele volumului de faţă, ştie la fel de bine că *puţinul* investit aici pe care l-a "învăţat" din mulţimea cărţilor citite ("să cred că totul are o explicaţie") înseamnă infinit *mai mult,* şi "înseamnă totdeauna altceva decît literatura". Participarea sa la un dialog transformat cîndva, fortuit, în monolog, este una implicită, şi pe care singurătatea (acum dorită) a lecturii sau a plimbărilor lungi nu i-a diluat percutanţa, ba din contra, "împrejurările" (fatale, "în ficţiune", altor scriitori "de sertar", precum Chiril Merişor sau Victor Petrini) i-au cultivat o anume dezinvoltură şi naturaleţe a discursului, străină de crispări procustiene, sigur pe afirmaţie şi negaţie, imun la tentaţii momentane şi conjuncturale. Şi adăugînd aici superba estompare a frontierelor dintre eseu, proză, memorialistică, jurnal, ce conferă acestor texte un farmec acaparator, am putea ajunge chiar pînă la a elogia efectul benefic al "sertarului"...

Cartea lui Alexandru George nu poate fi, desigur, nici "descrisă" şi nici "povestită". Lectura ei ni se pare însă esenţială pentru pregnanţa cu care fixează trăsăturile unui anumit tip de intelectual al epocii noastre postbelice, *self-made-man* la marginea afirmării sociale, a cărui expectativă a putut însemna, aproape două decenii, prudenţă şi resemnare, intransigenţă şi deprimare, ezitare şi interiorizare. "Evazionismul" pe are Paul Georgescu, în numele unei generaţii "paralele", îl reproşa nu de mult generaţiei lui Alexandru George, n-a fost decît pe jumătate unul voluntar, căci destinul "dramatic" al acesteia din urmă a început odată cu acel "fel de a privi lucrurile pe dos şi de jos în sus", cu incapacitatea funciară de a se supune ilogicului şi arbitrariului, "evocat" acum sub chipul unui absurd profesor de matematici din tinereţe , ale cărui stranii lecţii semănau, în excesul lor de samavolnicie despotică, "cu tortura conştiinţei de pe vremea Inchiziţiei". Ceea ce a rămas de pe urma acestei confruntări inegale se traduce astăzi printr-o accentuată propensiune către independenţa de gîndire, către acel *spirit critic* înţeles nu doar ca "formă a pătrunderii intelectuale" şi nici ca "derivat pur al intuiţiei fără greş", ci ca "aprehendarea realului, care, în domeniul valorilor, înseamnă tocmai echilibrarea cît mai justă a acestora". Acuzaţia de "negativism", de rea-voinţă sau deformare, ce a însoţit nu o dată curajul critic şi chiar simpla îndoială, i se pare lui Alexandru George ca reprezentînd o

eternă emblemă a dogmatismului drapat în "bune intenţii"; în fond, crede el, fără spiritul "adversităţii nu e cu putinţă viaţa nici unui principiu, iar contrazicerea îţi dezvăluie faptul că orice afirmaţie e ... o interogaţie". Această consecvenţă puţin încăpăţînată, această nestrămutată credinţă în "radicalismul" criticii, conţine pe undeva un admirabil sîmbure donquijotesc, un orgoliu al seninătăţii trimiţînd în timp către "duhul Junimii", "conştient că nimic nu există în domeniul creaţiei decît dacă se verifică riguros şi fără menajamente, prin cea mai severă judecată critică", către acea "societate de inteligenţe libere, în care fiecare dădea şi primea ceva de ordin imponderabil". Se înscriu aici declarata sa anti-idolatrie ("un artist nu poate fi evocat de o statuie"), pe care a plătit-o cu calificativul de "detractor" al lui Arghezi, al lui Ion Barbu, al lui Urmuz şi chiar al lui Maiorescu, – printre atîtea "pete în soare" şi o preferinţă necondiţionată: "mirificul" roman al lui Mateiu Caragiale, – dispreţul pentru agresivitatea ursuză a "genialităţii" şi "originalităţii", "puţina stimă" pentru tăcerea lamentabilă din "laboratoarele catedratice", alergia aproape violentă faţă de fetişizarea unui anumit scientism în cercetarea literară. De partea sa, Alexandru George se mărgineşte a invoca orgoliul modest al lecturii "pure şi simple", înafara oricăror "programe şi reţete" şi în consens cu "logica unei priviri care se fixează capricios şi neaşteptat"; este "un act în care se precizează, se determină adevărata libertate a cugetului în faţa adversarei şi seducătoarei realităţi". Căci pentru intelectualul Alexandru George, sensul "din urmă" al oricărei existenţe printre cărţi, aparent refugiu contemplativ din mijlocul vîltorilor cotidiene, nu-şi poate afla împlinirea decît demonstrînd că "Frumuseţea impune, că sensibilitatea se poate manifesta şi concentrîndu-se lăuntric, că realitatea se poate reconstitui şi altfel, în Adevăr".

Nu e greu deloc să-l descoperim aici pe moralist: fiecare text în parte, construit într-o minuţioasă arhitectură de observaţii, amintiri, notaţii cu caracter intim, întîmplări diverse, constituie de fapt un pre-text de reflecţie, mai mult sau mai puţin pilduitor. Aparenţa ocazionalului, strecurată strategic în cîteva fragmente, cedează mereu în faţa "temelor favorite", ce revin aproape obsesiv, parcă pentru a completa şi întări propoziţiile iniţiale. O astfel de "temă" este cea a Bucureştilor, ce stăruie în variaţiuni asupra unei cauze de care Alexandru George pare a fi legat în chip cu totul deosebit: "conştiinţa noastră civică", un angajament în cotidian pe care îl înţelege înainte de toate ca pe un sincer (dacă nu şi demodat) gest de solidaritate umană. "Din tot ceea ce se întîmplă, trebuie să descoperim realitatea mai profundă", scrie Alexandru George, preocupat, în tonuri blînd-ironice sau acid-sarcastice, de "faţa nevăzută" a lumii, de imperceptibilele ei dezechilibre, paradoxuri, crize, ce o împing înainte, dincolo de zidurile şi oamenii aparţinînd implacabil trecutului. În ciuda voitei detaşări a celui care, cu timpul, s-a deprins cu meandrele progresului (şi-a antrenat acutul simţ al schimbării încă din copilărie, cînd, auzind în megafoanele Cişmigiului urletul răguşit al lui Hitler, a intuit primejdia de moarte ce ameninţa un univers atît de inconştient şi indolent), contemplaţia sa păstrează gustul amar al experienţelor unei generaţii "chircite" de o cotitură existenţială pentru care nu fusese cîtuşi de puţin pregătită. "Ştiu astăzi cu certitudine că acel spaţiu urban... în care s-a plămădit viaţa mea, în care mă integram, care-mi răspundea la fiecare ieşire pe stradă cu prezenţa lui amicală sau numai cunoscută, va dispare înainte ca eu să ating vîrsta lui Matusalem. În cel mult 20-30 de ani". Profeţia rece a autorului vizează, desigur, nu numai casele ... "Omului vechi" Alexandru George îi rămîn însă, spre păstrare, eternele valori ale spiritului.

Cîmp negru

Recitind poemele lui Nichita Danilov din *Cîmp negru*, (Cartea Românească 1982) am avut, pe neaşteptate, revelaţia unui fapt în aparenţă paradoxal: lirica lui Danilov se sprijină pe un nedisimulat fundal epic, în care, între mai multe personaje, unul – şi acela este Poetul – narează la persoana întîi întîmplări stranii al căror erou este. "Se făcea că..." – formula fastă prin care se deschid nemijlocit porţile imaginarului mărturisit ca atare, introduce, (chiar şi direct, precum în *Cîmp gol*), discursul celui care preferă autoreflexiei subiective, aşa cum a fost ea consacrată de genul numit de Platon "expozitiv" (pentru

că, în loc să inventeze întîmplări şi personaje, poetul *expune* direct ceea ce simte) o postură uşor periferizată, în umbra protectoare a povestirii. Întreprinderea poetică devine astfel mai complicată; sînt necesare scenarii şi "puneri în scenă", decoruri şi chiar costume, la care se adaugă indicaţii de "regie" mai mult sau mai puţin amănunţite. Interesantă ni se pare în acest sens tocmai limita de unde derularea secvenţelor se converteşte, prin efect, în starea pe care terminologia o consacră drept "lirică". Nivelul la care se prepară şocul este, din perspectiva analitică, cel stilistic şi încercarea de a-i delimita cu şi mai pregnantă precizie teritoriul ne-a rechemat în memorie celebra interpretare a lui Erich Auerbach relativă la textele biblice, cu tensiunile lor exacerbate în eliptic şi contradictoriu, cu absenţa oricărei determinări locale şi temporale, cu tăcerile menite să sugereze gînduri şi sentimente altfel inexprimabile. "Naraţiunile se depărtează de la baza lor sensibilă, obligînd pe cititor sau auditor să-şi mute atenţia de la faptul sensibil la semnificaţia sa", încît evidenţa celor narate se diluează sub plasa semnificaţiilor şi, finalmente, se stinge. Nichita Danilov repetă, conştient sau nu, o experienţă a misterului construit din hiatusuri narative, abil întreţesute, în aşa fel încît receptarea textului să genereze nu atît o dezlegare (sau, în epică, un deznodămînt), cît o dispoziţie a suspensului încordat, alarmă generalizată a afectelor în aşteptarea unei dezlănţuiri fatidice mereu amînată ("Iar la primul meu semn să fie gata", în *Semnul*). Întunericul viziunii lui Kiril (*Viziunea lui Kiril: fiii întunericului*) conţine, metaforic, întreagă această alternanţă a planurilor semnificante: prezentul epic se dizolvă în trimiterile spre timpuri şi spaţii, dincolo de realitatea clipei unice a *spunerii*. "Imagini ce vin dinspre trecut înspre prezent/şi copleşesc cu absenţa lor/lipsa totală a prezentului,/acoperindu-l cu liniştea lor,/sau mai degrabă cu neliniştea lor/tot mai liniştită .../.../...nicăieri nu există adevărata reîntoarcere,/ci doar o revenire concentrică şi depărtată/sau un fel de pendulare în sfera prezentă/între un fel de trecut şi un fel de viitor/.../". Departe de a fi o convenţie dinainte ştiută, lirismul poemelor lui Danilov se constituie treptat, într-un proces al acumulărilor de tîlcuri şi noime sugerînd finalmente acel univers alternativ în care, între subiect şi restul obiectelor, relaţiile devin altele decît cele fixate odată pentru totdeauna de percepţia cotidiană.

Desigur că orice investigaţie aprofundată va putea demonstra pînă la urmă că, în definitiv, aceeaşi straniezare a limbajului din care s-a nutrit noua *ordre poétique* a modernităţii reprezintă şi în cazul poemelor "epicizate" ale lui Nichita Danilov sursa organică a lirismului. Dar calea urmată printre meandrele povestirii implică o strategie retorică mai complexă decît cea edificată exclusiv în planul senzorial şi imagistic; "vicleşugul" lui Danilov mizează în subtila operaţie de declanşare a *empatiei* receptorului pe acea jucată uimire amestecată cu candoare, cu care Poetul-subiect îşi pigmentează naraţia ori descripţia, obsesiile şi viziunile. "Dar ce caut eu aici, în mijlocul lor, /îmbrăcat într-un costum negru de seară, la această/măsuţă joasă, unde stau liniştit/şi-mi beau ceaiul?" pare el să se întrebe nu doar în *Baia de aburi*. Neputincios şi pasiv, nu-i rămîne decît să înregistreze comedia umană (*Finita la comedia*), să-i consemneze sfîrşitul însîngerat pe eşafodul tuturor ghilotinelor (*Ghilotina*), să constate, kafkian, adăstarea mulţimilor faţă în faţă cu *Porţi ale întunericului* pe care încearcă în van să le forţeze şi, arghezian, *Căderea îngerilor* în păcatul paradisului în destrămare. "Pajiştea arsă", casa părăsită, cenuşă, "vînt lunar", "stearpa privelişte" a izolării şi tristeţii compun un peisaj al deznădejdii, pe care, fără vreo speranţă, Poetul îl eternizează cu minuţie ("Bărbatul scrie atent,/şi într-adevăr trebuie să scrie atent, /pentru că pentru orice greşeală/poate fi tras la răspundere") fără însă a-şi putea cîtuşi de puţin birui slăbiciunea cronică în faţa istoriei. "În faţa ta se zbuciumă lumea./ Ochii ţi se împăienjenesc, se încruntă/ca un ochi gura ta înăuntru. Te apasă/groaza, disperarea, urîtul. Golul tău,/liniştea ta. Poet al neliniştii, te zguduie plînsul!" (*Poet al neliniştii*).

Nichita Danilov, un solitar în generaţia sa, îşi urmează, ascetic, destinul şi "scrie la o neagră psaltire". "Am în faţa mea o clepsidră şi-mi moi pana în nisipul care se scurge din ea" (*Kiril*); uneltele poetului, ale autenticului Poet, s-au dovedit a fi fost mai tari decît primejdioasa "boare de vînt", ce "poate da peste cap tot ce am scris".

Nostalgia seninătăţii

"Pe conturul fatalmente subiectiv şi parţial" al unei opţiuni se construieşte volumul *Pe contur* de Norman Manea, reunind, sub semnul unei diversităţi simptomatice pentru prezenţa scriitorului, eseuri, comentarii, interviuri – puncte de vedere asupra actualităţii (în cel mai bun sens al cuvîntului) culturale. O opţiune ce rezultă dintr-un "mod de a gîndi literatura şi a trăi viaţa literară"; o prezenţă care, deşi foarte puţin "publică", stă să confirme, dacă mai are cumva nevoie, pe ştiutul *non multa, sed multum* şi care, pe de altă parte, atrage încă o dată atenţia asupra "atelierului" intelectual al unuia, după părerea noastră, dintre cei mai interesanţi prozatori români de azi. Norman Manea, a cărui semnătură o întîlnim destul de rar prin paginile revistelor literare, face parte din tagma acelora pentru care scrisul nu poate fi desprins de reflecţia asupra literaturii, de meditaţia aplicată asupra rosturilor acesteia, de confruntarea permanentă, stăruitoare, pătrunsă de o reală bucurie, cu *cărţile* – contactul privilegiat cu "suflul lor delicat şi durabil, sufletul lor inteligent şi năstruşnic, melancolia lor stenică, întrebările arcuindu-se, ca apa mării, între cuvintele ce întineresc topografia ficţiunii şi reveriile realităţii". Lectura este una inevitabil "activă", "productivă", ea înseamnă "participare, comunicare, solidaritate, implicare, interogaţie"; în spaţiul culturii, scriitorul regăseşte cărţile ca "fapte de viaţă", iradiind o forţă echivalentă şi, de ce nu?, compensatoare în raport cu acestea din urmă. Căci, departe de a năzui către un paradis artificial, autorul lui *Octombrie, ora opt* crede a fi aflat astfel calea mai lesnicioasă spre "receptarea liberă a vieţii, în întreaga ei imprevizibilă prolificitate de sensuri" şi, concomitent, "o luminoasă şansă de apropiere şi înţelegere". Fără a patetiza, Norman Manea invocă în mai multe rînduri virtuţile *cuvîntului* într-o eră bulversată de seisme şi ameninţată de standardizare, faţă cu "ordinea strict utilitaristă" a existenţei pe care doar un vast efort de "regăsire a omului" ar putea-o reechilibra: nostalgia după

o vîrstă de aur a comunicării fireşti, senine, ferite de bruiaje abuzive se împlineşte, în fond, în această speranţă de a o recupera în oglinda mai pură a Esteticului. "Fidelitatea faţă de estetic a devenit, credem, în condiţiile noastre, o problemă etică, iar demnitatea conştiinţei cu adevărat responsabile şi angajate condiţionează izbînda estetică".

Nu e de prisos observaţia că, implicit, substratul cărţii de faţă este unul polemic. Rîvnitului firesc i s-au opus şi i se mai opun deseori apatia şi gustul mediocru, comoditatea şabloanelor şi "spiritul primar agresiv", dar, şi mai grav, – crede Norman Manea, – o anume "pălăvrăgeală în jurul cuvintelor frumoase" încearcă din cînd în cînd să i se substituie – "pentru scriitorul autentic demagogia apare ca boala cea mai cumplită, pervertind, falsificînd, batjocorind omul sub învelişul fragil şi ornat al frazelor visate de om şi de om inventate". Îi rămîne acestuia doar demnitatea de a-şi proba "desăvîrşita independenţă de spirit şi exemplara tărie de caracter", concretizate, după cum citim într-un răspuns dat de autor unei anchete a *Suplimentului literar-artistic al Scînteii Tineretului* şi reluat în volum, în "adevăratul curaj,...,însuşi curajul de a fi şi a rămîne artist". În jurul acestei axiome se cristalizează şi preferinţele de lectură ale lui Norman Manea, a cărui ipostază de observator atent, comprehensiv şi prevenitor, sever cînd este cazul, ultrasensibil la nuanţe şi nu rareori plin de scrupul filologic, impune din capul locului un "canon" valoric ferm, compus, din propriul punct de vedere, dincolo şi deasupra oricăror compromisuri. Nu este probabil întîmplător interesul pentru un anumit tip de proză "corintică", erudit-ironică, dar nu mai puţin gravă în substanţa ei, aşa cum o practică un Radu Petrescu, Paul Georgescu, George Bălăiţă, Mircea Horia Simionescu, Costache Olăreanu, Mihai Sin, Virgil Duda, Radu Cosaşu, Maria Luiza Cristescu sau pentru un anumit tip de eseistică deschisă, neinhibată şi de aceea captivantă ca trăire "înlăuntrul literaturii", aşa cum o practică un Al. Paleologu, Lucian Raicu, Al. George, Mircea Iorgulescu, Mircea Martin, Ion Vartic, Octavian Paler. Remarcabilă ni se pare, în alt registru, atenţia plină de înţelegere şi simpatie acordată celei mai noi generaţii de prozatori, de la Ştefan Agopian şi Mircea Nedelciu pînă la Adina Kenereş şi Alexandru Vlad, atenţie care, de neconfundat cu vreo circumstanţială generozitate, ţine de o receptivitate firească, de fapt, (din nou, firescul ca excepţie!) pentru adevăratele *evenimente* din

lumea literelor – căci o "schimbare de puls literar", aşa cum Norman Manea crede a o înregistra astăzi, comparînd-o cu cea din anii '60 reprezintă, desigur, un asemenea *eveniment*. "Operele literare importante sînt favorizate de un climat dinamic, de confruntări şi de imboldul tînăr al contestării şi inovării". Lecţia de *participare*, de autenticitate curajoasă, angajată, liberă a lui Miron Radu Paraschivescu, cel care, în 1966, i-a patronat în *Povestea Vorbii*, debutul literar (relatat cu o necenzurată căldură într-un interviu acordat lui Florin Mugur, de asemenea reluat aici) rămîne pentru Norman Manea modelul memorabil al unei atitudini faţă de şi *pentru* cultură.

Nu vom stărui, din păcate, asupra textelor, numeroase, ce ar merita o discuţie amănunţită; înzestrarea analitică a eseistului Norman Manea, erudiţia neostentativă, rafinamentul disociativ şi critic constituie deopotrivă mărcile esenţiale ale acestui volum, care, iată, îşi dobîndeşte astfel odată mai mult liantul unitar. Am fi dorit, de pildă, să ne oprim mai îndelung asupra consideraţiilor autorului despre problema "accesibilităţii" şi "dificultăţii" în literatură ("experimentul literar trebuie privit cu interes şi respins cu prudenţă, în orice caz dinăuntrul culturii, nu din afara ei" observă, cu dreptate, Norman Manea), sau să reluăm cîteva din subtilele reflecţii din comentariile asupra lui Robert Musil, Elias Canetti, Giorgio Bassani, Şalom Alehem, Franz Kafka, Thomas Mann, asupra romanului sud-american şi în special asupra lui Ernesto Sabato, ca şi asupra filmografiei lui Ingmar Bergman. O tonalitate gravă, pe alocuri chiar încordată, trădează combustia înaltă a scriiturii, investiţia de sine în afirmaţie şi negaţie, ce exclud, în pofida scepticismului, resemnarea. Cordialitatea este aici absentă şi, în ceea ce ne priveşte, nu-i ducem lipsa; această permanentă stare de trezie în care proiectează textul lui Norman Manea – cu "rănile" sale, cicatrizate sau nu, perceptibile cu ochiul liber, – are, în fond, efecte benefice. Seninătatea pe care autorul şi-o doreşte într-atît rămîne, deocamdată, o nostalgie pentru... mai tîrziu.

Cu Jürgen Habermas, despre dialog şi comunicare

"Este o barbarie să scrii poezie după Auschwitz", afirma cîndva Theodor W. Adorno, avertizînd, în fond, împotriva a tot ce ar fi putut însemna în lumea pustiită de crimele celui de-al doilea război mondial "seninul" îndemn de a restabili un iluzoriu *statu quo ante bellum*, vinovată invitaţie de a accepta uitarea în schimbul unei "restauraţii" echivalînd cu o opulentă "reparaţie". Nici Institutul de Cercetări Sociale (*Institut für Sozialforschung*), condus de Max Horkheimer şi Theodor W. Adorno, nu şi-a înţeles revenirea la Frankfurt pe Main, în 1949, după şaisprezece ani de persecuţii şi exil în Elveţia, Franţa şi S.U.A., drept o "reparaţie" (*Wiedergutmachung*) de o asemenea factură. Fondat în 1923 de către un grup de filosofi şi sociologi marxişti, printre care Carl Grünberg, Felix Weil, Friedrich Pollock, Max Horkheimer, Karl August Wittfogel, Henryk Grossmann, Leo Löwenthal, la care s-au adăugat apoi Theodor W. Adorno, Erich Fromm, Walter Benjamin, Franz Neumann, Herbert Marcuse, Otto Kirchheimer, institutul de pe Victoria-Allee 17, supranumit Café Ma(r)x, – şi după... Max Horkheimer, director începînd cu anul 1931 şi totodată profesor de "filosofie socială" la Universitatea din Frankfurt, – a concentrat, după cum şi puţinele nume citate aici o atestă, o forţă intelectuală de excepţie, suspectă prin ea însăşi naziştilor, care, invocînd "tendinţe ostile statului" în activitatea de investigaţie socială iniţiată acolo, s-au grăbit să-l închidă o lună după venirea la putere. "Şcoala de la Frankfurt", (*şcoală* inclusiv în sensul propriu, căci a finanţat şi dirijat cercetările unei impresionante liste de tineri), nu a încetat însă să existe; la Geneva, Paris, Londra, New York, uneori în condiţii de o ameninţătoare precaritate materială, au fost schiţate liniile fundamentale ale "teoriei critice", studiile asupra autoritarismului, cu insistenţă asupra fenomenului nazist, analizele consacrate culturii de

masă şi esteticii "negativităţii" etc. Radicalitatea iniţială vizavi de structurile societăţii burgheze a căpătat în aceşti ani noi dimensiuni teoretice, conturate cu o acuitate pe care doar confruntarea directă şi imediată, fie cu realitatea acelei *Volksgemeinschaft* hitleriste, fie cu cea a "omului unidimensional", i-o putea conferi. Este şi motivaţia profundă a refuzului manifest al "şcolii", reinstalată după război la Frankfurt şi oficial "recuperată", – prezentă totodată şi prin "elevi" şi discipoli la catedrele unor mari universităţi americane şi vest-europene, – de a se "reifica", de a coopera (*mitmachen*) şi a se identifica în vreuna din ideologiile capitalismului tîrziu. Pentru Adorno şi ceilalţi, filosofia nu a încetat nici o clipă a fi "reflecţie asupra vieţii mutilate"; nu mai puţin semnificativă este, în anii '50, convocarea cîtorva foşti membri ai institutului, rămaşi în America, în faţa comisiei de tristă amintire a senatorului McCarthy, culpabilizaţi fiind pentru "stîngismul" socotit atunci drept flagrantă dovadă de "antiamericanism". Două decenii mai tîrziu, mişcările protestatare ale tineretului occidental îl vor citi şi cita pe Marcuse, în temerara lor încercare de a forţa, în ştiuta manieră contradictorie şi semi-anarhică, temeliile societăţii "post-industriale". Lucidă, teoria şi-a conservat forţa negativă şi critică dincolo şi chiar în raport cu eşecul confuzei tentative de a o transforma în ideologie a "noii stîngi"; la egală distanţă de politică, de mecanismele "bunăstării" şi "consumului", de tentaţia dogmatică, ea a continuat să reprezinte un fecund rezervor de incoruptibilă intelectualitate, ca şi un indispensabil punct de plecare în dezbaterile contemporane din filosofie, psihologie, estetică, politologie, sociologie.

Despre toate acestea şi despre încă multe altele a fost vorba în colocviul cu tema *"Şcoala de la Frankfurt" şi urmările ei*, organizat de Fundaţia Alexander von Humboldt, la Ludwigsburg, între 10 şi 16 decembrie 1984. Întîlnirea, obişnuită în practica binecunoscutei instituţii ştiinţifice germane de a-i reuni pe specialităţi şi la anumite intervale pe foştii bursieri, nu şi-a pierdut o clipă caracterul de lucru, în ciuda unei posibile tentaţii mondene, la care atît somptuosul cadru al castelului Monrepos, ales parcă să argumenteze odată mai mult teoria lui Adorno despre "opulenţă", ca şi prezenţa neîntreruptă a marilor "vedete" din cea de-a doua generaţie a "şcolii de la Frankfurt": Jürgen Habermas, Alfred Schmidt, Iring Fetscher, Albrecht Wellmer, Ulrich Oevermann, ar fi putut, eventual, îndemna. Din contra, s-ar

zice că tocmai comodităţile (epatante!) ale fostei reşedinţe de vară a lui Carl Eugen von Württemberg, construită între 1760 şi 1766 de un arhitect francez şi căreia i s-a adăugat nu demult un ultramodern hotel, au stimulat rîvna cotidiană a celor peste optzeci de participanţi din 21 de ţări, – filosofi, politologi, istorici, sociologi, jurişti, esteticieni, mai vîrstnici şi mai tineri, unii dintre ei deja reputaţi comentatori şi traducători ai operei Şcolii de la Frankfurt, – care împărţiţi în trei secţiuni, (filosofie, estetică şi ştiinţe sociale), au audiat şi discutat, uneori pînă la epuizarea obiectului (şi subiecţilor), aproape cincizeci de comunicări. "Provocarea" lansată de Jürgen Habermas încă în primele ore ale lucrărilor, întrebîndu-se dacă nu cumva este deşartă ambiţia de a reconstrui sub eticheta Şcolii de la Frankfurt un unic edificiu acolo unde, mai ales prin multiplicitatea aproape contradictorie a "urmărilor", impune în primul rînd diferenţa, sau, în termenii consacraţi, non-identitatea, şi-a vădit virtuţile constructive în însăşi dialectica internă a colocviului, ce a împletit diversitatea de facto a contribuţiilor cu acea aspiraţie către generalitatea filosofică, moştenită de reflecţia ştiinţelor speciale asupra "destinului individual", asupra "structurii sociale" şi a "sensului istoriei" de la aceiaşi Adorno, Benjamin, Marcuse, Fromm sau Horkheimer. În oglinda etalonului ideal al teoriei critice, retorici altfel atît de îndepărtate, precum cea a venerabilului profesor de filosofie de la Zagreb, Gajo Petrovic, lider al şcolii din jurul revistei *Praxis*, al cărei rol în dezvoltarea marxismului iugoslav după 1948 a fost fundamental, a fascinantei Sheyla Benhabib, astăzi profesor la Boston, după ce în anii '70 s-a aflat printre tinerii manifestanţi împotriva războiului din Vietnam, a heideggerianului japonez Ryosuke Ohashi, încercînd o conciliere între Platon, Plotin şi Adorno în numele unui (aproape ecologist) concept al "frumosului natural", s-au întîlnit în însuşi firescul ascezei raţionale profesate, cu măsurat scepticism, drept ultim temei existenţial al intelectualului agresat de haosul lumii înconjurătoare. În cazul german, resimţit mai acut prin trauma încă vie a hitlerismului şi războiului, Albrecht Wellmer a ţinut să accentueze odată mai mult că, prin gîndirea Şcolii de la Frankfurt, a cărei limbă de expresie a rămas, în ciuda tuturor vicisitudinilor, germana, a fost redobîndită o identitate culturală, o tradiţie a spiritului devenită pentru o clipă, prin falia totalitară şi iraţională pe care n-a putut-o împiedica, suspectă. Doar

astfel, a continuat profesorul de la Konstanz, a redevenit posibilă în Germania o existenţă intelectuală, "preocuparea pentru morală şi estetică, fără a simţi nevoia să-i urăşti pe Kant şi Hegel, pe Bach şi Beethoven, pe Goethe şi Hölderlin". Prezenţa în colocviul de la Ludwigsburg, – oraş poate nu întîmplător ales pentru a-l găzdui, căci se află aici nu doar imensele reşedinţe baroce ale ducilor de Würtemberg, ci şi modestele case în care s-au născut Eduard Mörike, Justinus Kerner, Friedrich Theodor Vischer, David Friedrich Strauss, ca şi "şcoala latină" ce l-a avut elev pe Friedrich Schiller, – a profesorului Hans Mayer, fost bursier al Institutului de Cercetări Sociale după 1933, în exil, şi a cărui agitată biografie sintetizează parcă, între Köln, Paris, Frankfurt, Leipzig şi Tübingen, între iluzie şi deziluzie, afirmaţie şi retractare, destinul exemplar al unui intelectual german în confruntare cu istoria ultimilor şaizeci de ani, a fost şi ea, din acest punct de vedere, simptomatică. *Ein Deutscher auf Widerruf* ("Retractările unui german") se numeşte volumul de memorii din care Hans Mayer a citit în plenul colocviului fragmente despre Horkheimer, Adorno şi Ernst Bloch.

* * *

Pe Jürgen Habermas l-am zărit în dimineaţa deschiderii oficiale a colocviului; îi cunoşteam o fotografie apărută demult în "Die Zeit", înfăţişîndu-l cu o figură încordată, aproape contorsionată, dar sugerînd, paradoxal, şi un fel de zîmbet, – ironic? optimist? – în faţa unei mari mulţimi de studenţi protestatari, la Frankfurt, în anii opoziţiei "extraparlamentare". Era uşor reperabil, datorită înălţimii, – nu una atletică, greoaie, dominatoare, mi-am zis atunci, cît sportivă, mlădioasă, energică, – în grupul de foşti studenţi, doctoranzi, bursieri, de care s-a lăsat pe dată înconjurat. Părea încărunţit faţă de imaginea întipărită în memoria mea, dar zîmbetul, acelaşi zîmbet, acum destins şi deschis, stăruia neschimbat, stimulînd desigur efervescenţa discipolilor, a căror relaţie cu "maestrul" excludea, de la chiar prima vedere, orice urmă de morgă fals respectuoasă, de fetişistă adoraţie sau admiraţie. Un *primus inter pares*, un egal căruia doar adîncimea reflecţiei sale asupra împrejurărilor şi condiţiilor acestei egalităţi a

dialogului, a *comunicării*, îi conferă statutul de excepţie al "moderatorului", în toate sensurile pe care le poate încorpora acest cuvînt. Meditam în acele momente, privind la colţul de sală unde se strînseseră cei care, fie că sînt sau nu de acord cu termenul, compun o "şcoală", o Şcoală de la Frankfurt extinsă spre cele patru puncte cardinale, la acel mecanism interior vechii instituţii a lui Horkheimer şi Adorno, care, din principiu *deschisă*, şi l-a putut alătura în anii '50, – şi aceasta, fără îndoială, printr-un *dialog* nu mai puţin viu decît cel pe care-l urmăream, concretizat şi numai în scurta secvenţă mai mult sau mai puţin ocazională a începutului de colocviu, – pe tînărul Habermas, propunîndu-şi pe atunci "a gîndi cu Heidegger împotriva lui Heidegger", căutînd soluţii proprii, pe un cu totul alt teren decît filosoful de la Freiburg la dramatica întrebare asupra "devalorizării lumii umane" în era postbelică. "Adoptarea", înfăptuită formal prin încadrarea sa, în 1956, în structurile Institutului de Cercetări Sociale, nu a fost de fapt o "încadrare", o înregimentare, respinsă de însăşi tradiţia pluralistă a Şcolii de la Frankfurt; fără o permanentă distanţare şi delimitare de modelele şi sistemele maeştrilor, de la Marx şi pînă la Benjamin, evoluţia sa ulterioară, ce l-a consacrat drept unul dintre cei mai importanţi gînditori ai contemporaneităţii, ar fi fost de neimaginat. De neimaginat ar fi fost, pe de altă parte, vreo abatere de la fidelitatea faţă de această toleranţă productivă, care, sub directoratul, *de jure* şi *de facto* al lui Habermas, inaugurat la sfîrşitul deceniului al şaptelea, a continuat să rămînă resursa fundamentală ce a garantat, prin diversificare, continua regenerare, aproape miraculoasă, a spiritului venerabilei şcoli, dovedit atît de fecund în timp şi spaţiu. În chiar elaborările cele mai abstracte asupra teoriei comunicării, în definiţiile date conceptelor de "acţiune comunicativă" şi "discurs", autorul *Logicii ştiinţelor sociale* îşi sugera opţiunea fermă pentru "puritatea" şi "umanitatea" relaţiei comunicative "dintre oameni care sînt încă oameni" – devenită, iată, normă de conduită ştiinţifică, – dincolo de distorsiunea "ideologică" perturbînd egalitatea "intersubiectivă" a partenerilor, dintre care unul ar putea ajunge astfel "subiect", iar celălalt doar "obiect" al unei comunicări pervertite, aparente, instrument de dominaţie şi coerciţie a unuia asupra celuilalt. Am înţeles de aceea "discursul" inaugural al lui Jürgen Habermas, rostit cîteva minute mai tîrziu cu acelaşi zîmbet încurajînd la *dialog* şi *comunicare*, nu ca

pe o încercare de contestare a identităţii comune, a etichetei de "şcoală" aplicată direcţiilor de cercetare adăpostite de Institutul de Cercetări Sociale, ci, din contra, ca pe apologia şcolii de un asemenea tip, străin de tentaţii doctrinare, dar nu şi de idealuri reformatoare şi democratice, în slujba cărora ea a pus, înainte de toate, libertatea propriului gînd.

Aş fi dorit să-i iau un interviu, dar accesibil, în principiu, oricînd, în pauze, pe culoarele hotelului, în restaurant, Jürgen Habermas îmi părea aici, – însoţit mereu de cîţiva colegi de institut: Iring Fetscher, Alfred Schmidt, mai tînărul Axel Honneth, de colegi străini, de foşti studenţi şi doctoranzi, dintre care mulţi iugoslavi şi americani, – inaccesibil pentru o convorbire mai lungă, pregătită de mine din vreme, pe care s-o putem purta netulburaţi de obligaţii şi urgenţe. Ocazional, ne-am întîlnit de cîteva ori la aceeaşi masă, la prînz sau la cină; au fost unicele prilejuri cînd am putut înfiripa un început de dialog, preţios pentru mine chiar şi în uşuratecul zgomot de cuţite şi pahare, şi ale cărui idei principale am încercat să le fixez apoi, noaptea, în singurătatea camerei de hotel. Cele cîteva file de carnet păstrate de mine în mapa colocviului de la Ludwigsburg mă ajută astăzi, – cu riscul unor tolerabile aproximaţii, – în încercarea de a le reconstitui.

L-am întrebat pe Jürgen Habermas într-o după amiază cînd, ţin minte, oarecare vîlvă făcuse un număr din "Der Spiegel", unde, sub o fotografie a profesorului, o legendă redactată în binecunoscutul stil ironic-provocator al săptămînalului hamburghez îl desemna drept "articol căutat la export", dacă a primit şi ce impresie i-a făcut volumul său apărut în româneşte, în colecţia "Idei contemporane" a Editurii Politice din Bucureşti, sub titlul *Cunoaştere şi comunicare*, volum datorat strădaniei filosofului clujean Andrei Marga. Îl primise, se bucurase de acest prim contact cu publicul românesc, dar mă întreba la rîndul său cum fusese primit şi, în general, ce statut au operele teoreticienilor Şcolii de la Frankfurt, de pildă Horkheimer, Adorno, Marcuse, Fromm, în lectura curentă a filosofiei româneşti actuale. I-am vorbit despre obstacolul limbii, despre traduceri, unele realizate deja, altele în curs sau în proiect, de voga lui Lukacs şi de tălmăcirea lui... Heidegger. L-am ascultat apoi pe Habermas recapitulîndu-şi amintirile legate de o colaborare pe care o socotea excepţională prin învăţămintele pe care, spunea el, le-ar fi tras: cea cu filosofia iugoslavă

postbelică, a cărei evoluţie o studiase de nenumărate ori la faţa locului, invitat să ţină prelegeri în universităţi sau la cursuri de vară, participant la conferinţe şi colocvii, şi, în plus, prin intermediul unui număr considerabil de studenţi şi doctoranzi pe care îi văzuse la lucru la Frankfurt, sau la Starnberg, la Institutul "Max Planck"; în fond, faptul că la Ludwigsburg cea mai numeroasă "delegaţie" era cea iugoslavă nu putea fi decît simptomatic pentru rolul jucat de receptarea unora din tezele elaborate de teoreticienii Şcolii de la Frankfurt în experienţa iugoslavă, ca şi pentru influenţa practicii acesteia asupra dezvoltărilor teoretice ulterioare ale şcolii, inclusiv în ceea ce-l privea. Dar, i-am replicat, ce resorturi au determinat, înafara îndelungii prezenţe a Institutului în Statele Unite, forţa de iradiere a scrierilor lui Adorno, Marcuse şi, de ce nu?, ale sale, într-o citadelă a "capitalismului tîrziu", precum societatea americană de astăzi? M-a trimis către un studiu al lui Martin Jay, consacrat meandrelor receptării americane a lui Adorno, un fenomen la prima vedere paradoxal, căci opera sa a început să fie cunoscută realmente acolo după 1970, mult mai tîrziu decît cea a lui Horkheimer, Fromm şi Marcuse, mai devreme decît cea a lui Benjamin. Studiul degajă o concluzie foarte importantă, a continuat Habermas: deşi între nivelul de asimilare al "noii stîngi" militante, radicalizate în epoca marilor proteste împotriva războiului din Vietnam, şi cel al receptării academice, programatic apolitice, a marxismului a existat şi există în America o prăpastie adîncă, aproape de netrecut, prăpastie care a determinat şi determină interesul selectiv al unora şi altora faţă de aspecte teoretice diferite, societatea americană, lipsită de o puternică mişcare muncitorească de tradiţie europeană, dar sensibilizată şi suspicioasă cel puţin în mediile intelectuale faţă de agresiunea raţionalităţii tehnologice, a găsit în marxismul nedogmatic şi antistalinist al Şcolii de la Frankfurt un model aproape ideal de argumentare critică anti-autoritară. În Germania federală, în schimb, Şcoala de la Frankfurt ar reprezenta încă pentru mulţi, în ciuda poziţiei ei ştiinţifice incontestabile, o sursă de pericol politic şi social din cauza experienţei radicale a acţionismului protestatar, care, marginalizat şi hăituit, a produs, în formele sale paroxist-disperate, nefericitul episod terorist din deceniul al optulea; la mijlocul anilor '60, Marcuse ajunsese lectura preferată a opoziţiei tinere din universităţi. L-am întrerupt, amintindu-i despre propriul studiu din 1968,

intitulat *Über einige Bedingungen der Revolutionierung spätkapitalistischer Gesellschaften*, din care am şi citat, aproximativ, pasajul regăsit apoi în "litera" sa: "Ipoteza mea constă în aceea că nu mizeria materială, ci excedentul material reprezintă premisa pe baza căreia structura mic-burgheză a trebuinţelor, conturată de secole ca urmare a concurenţei individuale şi pe care şi-a însuşit-o acum şi muncitorimea, poate fi răsturnată". Nu cumva, întrebam, aici se afla şi sîmburele "acţiunii practice" a filosofiei sale sociale? M-a îndemnat să recitesc cu atenţie întregul studiu: nu putea fi în nici un caz confundat cu o chemare la revoltă, pentru că ceea ce el evidenţia erau tocmai condiţiile obiectiv potrivnice unei tentative revoluţionare în acel moment. Alături de studenţi şi de revendicările lor legitime fusese de la bun început, dar utopia unei răsturnări de sistem n-o putuse împărtăşi. De altfel, în *Antworten auf Herbert Marcuse*, din acelaşi an 1968, respinsese explicit tezele lui Marcuse cu privire la folosirea mijloacelor violente, ilegitime în condiţiile în care aplicarea lor în acele împrejurări era una subiectivă, fără şanse emancipatoare. S-a oprit aici, zîmbind larg; erau lucruri pe care le repetase, se vede, de multe ori, şi care îşi pierduseră, desigur, miza polemică din anii '70. Aş mai fi dorit să revenim asupra multelor sale "despărţiri" de Marcuse, aşa cum rezultă ele din convorbirile cu bătrînul filosof, publicate în 1978, mai ales à propos de poziţia lui Marcuse cu privire la raportul dintre *artă* şi *revoluţie*, poziţie analizată critic de Habermas într-un articol din 1973, reluat în volumul *Kultur und Kritik*. Oare contradicţia pe care o semnala atunci între mai vechile teorii ale lui Marcuse şi Adorno despre caracterul "afirmativ" al artei "iluzioniste" burgheze şi despre concentrarea potenţialului ei progresist, revoluţionar, exclusiv în "negativitatea" avangardistă şi respectiv noul punct de vedere al lui Marcuse, favorabil menţinerii "iluziei" artistice ca unic izvor al insurgenţei împotriva apăsării cotidianului, nu oglindea o semnificativă deplasare în mentalitatea occidentală vizavi de asceza negatoare a "desfătării" estetice şi de profeţiile anunţînd chiar "sfîrşitul" artei? Oare reacţiile aproape concomitente ale unor Roland Barthes sau Hans Robert Jauss în favoarea "plăcerii" textului şi a "identificării" estetice – la cel din urmă în chip polemic faţă de Adorno, – nu se înscriu într-un curent în care însăşi Şcoala de la Frankfurt a fost sau este, părut sau pare dispusă să se integreze? Dar discuţia luase sfîrşit, vai!,

odată cu masa de prînz. Împreună cu profesorul american Irving Wohlfahrt, Jürgen Habermas s-a despărţit de noi, făcîndu-ne un semn prietenesc cu mîna.

Ne-am reîntîlnit peste două zile, de această dată la cină, după o dimineaţă agitată cînd, în secţiunea de estetică (!) o cercetătoare din Anglia propusese o ciudată relaţie între gîndirea lui Habermas şi filosofia politică a teoreticianului conservator fascistoid Carl Schmitt. Habermas o ascultase atent, îi răspunsese apoi, au mai intervenit şi alţii. Acum se discuta însă despre relaţiile dintre Adorno şi Benjamin, destul de dificile în perioada exilului, se pare, din pricina şi a unor importante divergenţe teoretice. Am profitat de o clipă de acalmie pentru a-l întreba pe Jürgen Habermas de ce şi-a limitat contribuţia explicită la ştiinţa literaturii la un singur studiu, acela consacrat lui Walter Benjamin (*Bewusstmachende oder rettende Kritik-Die Aktualität Walter Benjamins*, din 1972, retipărit în *Kultur und Kritik*), – exceptînd, bineînţeles, contribuţiile sale implicite: lucrările de teorie a ştiinţei şi de teorie a comunicării, indispensabile şi inevitabile în cercetările contemporane asupra literaturii. Mi-a răspuns, din nou zîmbind, că n-a dorit niciodată să-şi depăşească competenţele; studiul despre Benjamin îşi propunea să demonstreze că în filosofia limbajului profesată de acesta s-ar afla sîmburele unei interesante teorii despre "experienţă" în general şi despre "experienţa estetică" în special: după Benjamin, zestrea *mimetică* a limbii ar fi, de fapt, izvorul acelui potenţial semantic aflat la dispoziţia oamenilor pentru *a crea*, a da sens lumii şi a o putea astfel cunoaşte. De Adorno îl desparte hotărîtor toleranţa sa faţă de arta de masă, rezultat al noilor tehnici de reproducere a operei de artă; deşi lipsită de *aura* ermetizată, esoterică, noua operă rămîne însă similară celeilalte, de tip autonom, tocmai pentru că, prin actualizarea zestrei mimetice a limbajului, declanşează o *experienţă* calitativ identică. I-am reamintit că a avut în respectivul studiu rezerve serioase faţă de acea teorie "mimetică" a limbii, pe care a numit-o "aventuristă", avertizînd asupra riscurilor "idealiste" ale interpretării conceptului de "experienţă", riscuri evitate de Benjamin doar *in extremis*. Încît, am revenit, împărtăşea oare Habermas obiecţiile lui Adorno, citate în studiu, cînd îl avertiza pe Benjamin că, după dînsul, prin autonomie, opera nu se fetişizează şi nu se tabuizează, ci se situează, dimpotrivă, în starea de libertate productivă,

creativă în Social? Mi-a dat să înţeleg că întrebarea mea simplifica excesiv – o ştiam şi eu; un singur pasaj din *Erkenntnis und Interesse* era suficient pentru a proba diferenţe sensibile între Habermas şi Adorno în reprezentarea noţiunii de "experienţă", inclusiv estetică. Mai lesne i-ar fi fost poate să formuleze domeniul ce-i apropia, inclusiv de Benjamin: o concepţie asupra faptului estetic considerat drept acea capacitate poetică şi poietică de a interpreta şi recrea lumea din perspectiva trebuinţelor omeneşti, "dizolvare" comunicativă a tuturor convenţiilor solidificate în natura interioară a omului, înlăturare creatoare a tuturor obstacolelor din calea comunicării libere între subiecţi, a tuturor instrumentelor "interioare" ale înstrăinării, – cu alte cuvinte forţa, prin excelenţă emancipatoare, pe care o conţine "acţiunea comunicativă", *une promesse du bonheur*, precum... zîmbetul lui Habermas.

În vizită la Ernst Jünger

Am coborît cu un aer şovăitor în micuţa gară de pe malul lacului. Îmi potrivisem sosirea cu un ceas înaintea orei de întîlnire fixate la telefon, cu vreo cîteva zile în urmă. Totul avea un aer oarecum ireal; îmi contemplam mişcările ca şi cum n-ar fi fost vorba despre mine, sau, dacă tot eram eu acela, atunci un alter ego pe care îl urmăream cu curiozitatea celui care se visează într-o ipostază altfel imposibilă. Eram aşteptat de Ernst Jünger şi mi-o spuneam cu (ne)firescul cu care aş fi putut formula o propoziţie analogă, aparent corectă din punctul de vedere strict al logicii limbajului: mă aşteaptă Franz Kafka, îl vizitez pe Thomas Mann, iau ceaiul la Bertolt Brecht... Simţeam mai acut decît oricînd altcîndva labilitatea acelui prag existenţial pe care, inevitabil, cartea îl trasează la propriu între cititorul şi autorul ei, tot aşa cum, în copilărie, mă emoţionam cumplit cînd, la teatru, personajele coborau de pe scenă şi se plimbau prin sală în carnea şi oasele actorilor. Experienţa germanistului, obişnuit să trebăluiască imperturbabil prin epoci şi perioade transformate automat în istorie şi "istorii", conferea episodului în plină "trăire" o aură iniţiatică, îl echivala unei călătorii în timp şi prin timp, unica şansă de a vedea cu proprii ochi ceea ce altminteri se află între coperţi de carte. Tentaţia irepresibilă pe care o încercasem la primele mele călătorii la Berlin, cînd, cu ajutorul unui plan al metropolei de prin anii '30, mă străduiam să reconstitui străzi şi clădiri îngropate de bombardamente şi demolări pentru a respira ceva din ceea ce fusese şi nu mai putea fi, îşi găsea, iată, o fascinantă împlinire.

Prima carte de Ernst Jünger pe care, acum aproape 20 de ani, am ţinut-o în mînă a fost *Kirchhorster Blätter*, jurnalul redactat de autor începînd cu 14 august 1944, cînd, din ordinul autorităţilor hitleriste, a fost lăsat la vatră ca "nedemn", ştiute fiind relaţiile sale apropiate cu complotiştii ce atentaseră la 20 iulie la viaţa dictatorului. De ce n-a

împărtăşit soarta acestora – judecata sumară de către faimosul "tribunal popular" al lui Freisler şi apoi execuţia la Plötzensee – am aflat mai tîrziu şi abia treptat am învăţat să înţeleg în "cazul" Jünger, cu nesfîrşitele sale meandre, cu enigmele şi cu mereu resuscitatele controverse din juru-i, "codul" unui anume tip de comportament intelectual în relaţie şi confruntare cu "vremurile". Încă ceva am reţinut atunci din lectura acelor pentru mine curioase pagini intime, pe care, în gînd, le suprapuneam jurnalului ce însoţea, undeva în California, travaliul lui Thomas Mann la *Doktor Faustus*, romanul tragediei şi catastrofei germane: inevitabil simplificatoare, judecăţile post festum devin şi nedrepte atunci cînd tind a elimina din reconstrucţia motivaţională mai ales contradictoriul, cînd subsumează complexul mental unui determinism absolut, cînd ameninţă a abstractiza excesiv, pînă la ultima consecinţă a "terorii", eticismul "incoruptibilităţii". Cît de înşelătoare pot fi aparenţele, cît de uşuratice ideile primite despre buni şi răi, roşii şi albi, ai noştri şi ai "lor", am constatat şi numai privind (într-un costisitor album documentar, publicat anul trecut de editura Klett-Cotta) la imaginea adolescentului fragil, cu figura feminină a lui Hanno Buddenbrook, care, la 18 ani, fugea de acasă pentru a se înrola în Legiunea străină, iar la 19 pleca voluntar pe fronturile primului război mondial, pentru a se reîntoarce după alţi patru ani, de şapte ori rănit şi recompensat pentru eroism cu Crucea de Fier clasa I şi cu Ordinul Pour le Mérite. Această iniţială dezinvoltură a gestului decisiv l-a însoţit pe Ernst Jünger în toţi cei mai bine de 70 de ani care au trecut de atunci şi ea a reprezentat – o putem spune retrospectiv – un semn al investiţiei existenţiale depline ca opţiune morală, asumată faţă de sine însuşi cu o severitate mergînd pînă la asceză. Ecoul vitalismului post-nietzschean reverberează în romanul *In Stahlgewittern*, în anii '20-'30 "capul de afiş" al unei întregi literaturi apologetice, al cărei impact mai mult decît literar asupra generaţiilor tulburate de deziluziile postbelice s-a măsurat atunci prin subita popularitate a autorului printre adepţii "revoluţiei conservatoare" şi inamicii "naturali" ai Republicii de la Weimar (inclusiv naţional-socialiştii), dar şi în *Auf den Marmorklippen*, romanul care, apărut în 1939, va fi receptat ca unul dintre cele mai curajoase şi clare mesaje ale unei opozante "emigraţii interne" ne – şi chiar anti-hitleriste, sau mai tîrziu, în *Annäherungen. Drogen und Rausch*, rodul unor riscate experimente

cu mescalin şi LSD. A proiecta în expresie violenţa dezechilibrelor pe care subiectul le caută cu obstinaţie reprezintă gradul al doilea al aventurii menite, acum la propriu, să sublimeze trupescul în scriptură; observaţia o va fi făcut şi Brecht, dispus a tranşa dilema zigzagatei conduite (politice) jüngeriene, – aspru incriminată de, printre alţii, Thomas Mann, – în favoarea stilului în spatele căruia nu se află decît, nota bene, omul. În *Kirchhorster Blätter* însemnările ce înregistrează cu sumbră luciditate prăbuşirea maşinăriei infernale a Reichului de 1000 de ani alternează cu lungi pasaje de senină descripţie a plantelor din grădina supusă altor legi decît cele ale vanităţii deşarte, înstăpînite peste era burgheză. Un nihilism abisal nutreşte desperata şi rătăcitoarea căutare a unei ordini a nevremelniciei, o clocotire anarhică stăruie îndărătul prozei reci, îngheţate, şlefuită cu alchimistă răbdare într-un scenariu al detaşării lipsit parcă de sensul tragicului şi al suferinţei concrete, la fel cum dincolo de alb se deschide evantaiul celei mai pestriţe policromii. Extremismul subiectivităţii întoarse asupra ei înseşi interzice comunicarea, solidaritatea şi, în ultimă instanţă, chiar şi katharsisul purificator pe care se întemeiază empatia cititorului mediu, iar dacă în această modestă calitate îmi mărturisesc aici neaderenţa funciară faţă de tot ceea ce, în textele lui Ernst Jünger, a putut şi poate servi drept pre-text ideologic, o fac deoarece îmi pare că întrezăresc în radicalismul lor estetic şi în chiar purismul lor elitist o şansă a Negativităţii, o cale fertilă (pentru că provocatoare) spre defetişizarea Lumii.

I-am scris cu mulţi ani în urmă la Wilflingen, întrebîndu-l despre prietenul său din tinereţe Valeriu Marcu, pe care îl pomeneşte cu insistenţă în jurnal şi pe care, poate şi îndemnat de epistolele mele, l-a transformat în personaj de roman în *Aladins Problem*, apărut în 1983. Răspunsul a venit repede, dar m-a descumpănit puţin, căci, extrem de laconic, se mărginea să-mi încurajeze curiozitatea pentru biografia românului devenit scriitor german. Această corespondenţă (pe care Jünger o menţionează într-un recent fragment de jurnal) a continuat, perseverentă în interogaţii din partea mea, sibilinică în replicile sale. Pînă cînd însă, la Konstanz, pe spatele unei cărţi poştale ilustrate cu *Earias juengeriana*, un fluture de noapte din Sumatra "dedicat" entomologului Ernst Jünger, am citit, minune!, "cifrul" deschizător de drumuri: un număr de telefon altfel secret, la care eram

invitat să-l caut pentru a fixa o întîlnire. M-am încumetat abia peste alte cîteva zile; convorbirea a durat mai mult decît credeam, am auzit-o mai întîi pe doamna Liselotte, apoi pe Ernst Jünger, au reacţionat foarte cald amîndoi, ca la o veche cunoştinţă, am remarcat în vocea lui subţirateca a vioiciune pe care nu i-o bănuiam, în fine am stabilit să-i vizitez în casa lor din Überlingen, mica localitate balneară de cealaltă parte a lacului Boden – "Nizza germană", cum o denumise în anii '37-'39 ai şederii sale acolo, cu evidentă aluzie la Nizza "franceză", reşedinţa de predilecţie a emigraţiei germane "externe".

Goldbacher Strasse urcă abrupt pe dealul pietros ce domină îngusta limbă de pămînt de la marginea lacului; aflu puţin mai tîrziu că este un vechi drum de poştă croit sub zidul cetăţii care, în războiul de 30 de ani, a rezistat eroic asaltului suedez. Vile de tot felul, mai vechi, mai noi, mai simple şi mai înzorzonate, cu grădini în pantă, un sanatoriu de condiţie medie, o parcelă pe care se cultivă verze; la numărul 63 o casă modestă cu două intrări. Mă întîmpină doamna Jünger cu un zîmbet larg şi încurajator; o recunosc, îmbătrînită, drept cel de-al treilea personaj dintr-o fotografie ce-i imortalizează alături pe Jünger şi pe Borges – o primisem cu cîteva rînduri pe verso, unde corespondentul meu deplîngea moartea prietenului său Mircea Eliade. Soţii Jünger ocupă doar etajul; este, mi se spune, un "refugiu" de vacanţă, frecventat temporar, dar cu regularitate, poate şi pentru că de acest loc se leagă amintirea fratelui Friedrich Georg Jünger, poetul rafinat şi discret. Urcăm pe scări de lemn; la capătul lor mă aşteaptă Ernst Jünger. N-am timp să mă emoţionez, căci, precum la telefon, mi se adresează familiar, ca şi cum am relua o discuţie nu demult întreruptă. Este scund, cu obrazul întins, îngrijit pieptănat, poartă cravată şi haină, pantalonii reiaţi dau eleganţei altfel impecabile o alură de week-end. Intrăm într-un mic living, cu bibliotecă, unde ne aşezăm deîndată şi, fără vreo introducere, discutăm proiectul unei relansări a operei lui Valeriu Marcu la editura müncheneză Matthes & Seitz. Este dispus să scrie o scurtă prefaţă; cercetează prospectul editurii cu neaşteptată amănunţime: Degas, Rimbaud, Schopenhauer, Oskar Panizza, Theodor Lessing, Weininger. Pare satisfăcut. Citeşte fără ochelari şi, după toate aparenţele, aude foarte bine. Oare ce va zice Eva?, mă şi se întreabă, privindu-mă curios, ca şi cum răspunsul ar fi putut veni de la mine. Eva Marcu, soţia lui Valeriu Marcu, trăieşte

din 1941 la New York, a părăsit Germania în primăvara lui 1993, a cunoscut mizeria exilului şi, mai mult, şi-a pierdut tatăl şi fratele la Auschwitz. Adaugă, cu un rictus pe jumătate amuzat, pe jumătate enervat, că ar fi aflat opinia ei, ce-i acuză pe el şi pe Heidegger de toate relele. Şi-o aminteşte tînără, brunetă şi frumoasă, mereu tăcută în prezenţa vorbăreţului ei soţ; l-a cunoscut bine şi pe tatăl ei, industriaşul berlinez Gerson, alături de care s-a străduit să salveze din mîinile poliţiei hitleriste biblioteca lui Valeriu Marcu, de mii de volume, confiscate după plecarea acestuia în exil. Tac cu gîndul la o scrisoare a Evei Marcu, femeie energică şi inteligentă, dorind să mă convingă că, dincolo de orice alte reproşuri, nu-i poate ierta lui Jünger, sosit la New York după război, primit ca o glorie a literelor germane, comoditatea, oare, vinovată? de a nu o fi căutat, pe ea, emigranta, măcar şi pentru memoria lui Valeriu Marcu, prietenului său. E cazul oare s-o invoc? Reapare doamna Liselotte, care ne invită pe terasă, la cafea şi la savarine de casă, cu mîna ei făcute. Peisajul e superb; situată pe culmea dealului, casa pare suspendată deasupra lacului, foarte albastru la acea oră a după-amiezii, într-un contrast "sălbatec" cu verdele pădurii de pe malul opus. Cu o mînă din nou destinsă, Jünger îşi soarbe cafeaua şi pare a se delecta cu prăjiturile. Mănîncă puţin, dar cu gesturi pofticioase. Doamna Liselotte preia rolul de "moderator" al conversaţiei; îi urmăreşte atentă şi calmă vorbirea energică şi oarecum precipitată, îl corectează din cînd în cînd, atunci cînd se încurcă în date sau pierde firul. Cînd vorbeşte ea, fizionomia lui sugerează momente de absenţă, dar mă antrenez a le descripta ca semne ale concentrării. Acum îşi deplînge multiplele ocupaţii ce-l împiedică de vreo cîţiva ani să-l viziteze pe proprietarul pădurii a cărei splendoare neclintită o admiră; mi-l recomandă ca pe un om subţire, vlăstar al unei vechi familii şi, mai ales, posesorul unei imense şi valoroase biblioteci. Dealtfel, continuă el, pădurea şi întreg cadrul lacustru le poţi recunoaşte în *Auf den Marmorklippen*; romanul l-a scris în casa din Überlingen, în cîteva luni privind spre Bodensee. Fratele său Friedrich Georg credea cu certitudine că nu va trece de cenzură, dar iată că a trecut. S-a înţeles prea bine ce era de înţeles, de aici şi scandalul, intervenţia lui Hitler pentru interzicerea cărţii; i s-a povestit că în vara lui 1939, la Marele Stat Major se vorbea mai curînd de romanul său decît de planul de invazie în Polonia. N-a vrut şi nu

vrea să-şi atribuie merite de "rezistent", nici măcar nu socoteşte că, în *Auf den Marmorklippen*, a fost profet, ci a avut doar o presimţire a catastrofei. Naziştii erau stupizi, mai ales în antisemitismul lor gregar preluat de la clişeele ideologiei lui Schönerer şi Lueger, cu care Hitler crescuse; de mirare că Goebbels, care era un tip inteligent, a marşat. În ce-l priveşte, şi-a trasat distanţele faţă de ei devreme, imediat după 1933, cînd le-a refuzat oferta de a participa la academia lor epurată, şi în consecinţă a intrat în evidenţa Gestapo-ului unde trecea drept nesigur. A ars scrisori de la Mühsam, amicul său evreu şi anarhist, arestat deja, în ajunul unei percheziţii de care s-a plîns ulterior oficialului Bäumelburg, scriitor agreat de regim. Se simţea apropiat şi de Ernst Toller, pe naţional-bolşevicul Niekisch a căutat să-l protejeze de furia nazistă, iar cu Valeriu Marcu a ţinut o permanentă legătură în Franţa prin Breitbach. Îl întrerup: a intenţionat cumva, prin 1937, să emigreze, aşa cum lasă să se înţeleagă nişte scrisori ale lui Marcu trimise fostului ministru catolic Treviranus? În loc de răspuns îmi vorbeşte despre corespondenţa sa cu Marcu, neîntreruptă nici după ce a sosit ca militar reactivat în Parisul ocupat, în 1940; de aici îi scria la Nizza, rămasă încă sub controlul guvernului de la Vichy, fără mari emoţii din pricina Gestapoului, căci el însuşi răspundea de cenzura militară a corespondenţei. De anii parizieni îşi aminteşte cu sentimente amestecate: jertfa individuală, voluntară, pe care a avut-o în vedere într-o etică a înnoirii omului prin eroism nu trebuie confundată cu trimiterea la moarte a atîtor nevinovaţi; în timpul nazismului moartea altora s-a transformat într-o întreprindere pur birocratică, şi Valeriu Marcu a avut odată mai multă dreptate în viziunea sa din eseul despre alungarea evreilor din Spania, cînd, în 1934, vorbea de Torquemada şi de rugurile sale, dar se gîndea de fapt la Hitler. A legat totuşi la Paris prietenii durabile cu Cocteau, cu Marcel Jouhandeau, cu Paulhan; a constatat împreună cu Drieu de la Rochelle că în primul război mondial s-au aflat la Verdun faţă în faţă, de o parte şi de alta a tranşeelor, şi că au auzit acelaşi faimos clopot semnalizînd bătălia; tot acum i-a întîlnit pe Picasso şi pe Braque. Nu se miră cîtuşi de puţin de popularitatea pe care şi-a cucerit-o în Franţa, după război; şi Heidegger a avut mai mulţi admiratori la Paris decît în Germania. Datorită Parisului s-a împrietenit cu Mircea Eliade şi cu Emil Cioran, de care se simte legat în feluri anume. Discuţia alunecă inevitabil.

Amiciţiile sale cu români au fost de bun augur, dacă se gîndeşte şi numai la Valeriu Marcu şi la principele Sturdza, acesta din urmă aflat printre inspiratorii involuntari ai romanului *Auf den Marmorklippen* şi chiar, cumva, topit într-unul din personaje, căci se întîlneau des pe atunci, chiar la Überlingen. A ţinut mult la Lenuţa, soţia lui Paul Morand, îl apreciază pe Ionescu, a stat de vorbă îndelung cu Dan Hăulică, al cărui "Secol 20" arată admirabil. Deploră dificultăţile revistei, de care a auzit, şi cere amănunte. Libertatea e o virtute a cărei dovadă n-o faci decît în plină primejdie – i-am citit undeva remarca, mi se pare că în legătură tocmai cu romanul din 1939. Nu uită că s-a tradus în România în 1971, pentru prima oară după Cortina de Fier. În RDG continuă să fie interzis, deşi Enciclopedia Sovietică îl pomeneşte pozitiv. În România n-a fost niciodată, doar în Iugoslavia, a visat însă dintotdeauna o călătorie pe Dunăre, pînă în Deltă, să vadă păsările. Dar mai trăiesc oare păsări acolo? Furia totalitară distruge totul, pentru el nimic nou. De proiectul nebunesc cu satele româneşti a citit, şi de aceea casele din Überlingen îi plac cu atît mai mult. Nu civilizaţia trebuie s-o respingem, nici automobilele – tatăl său a fost printre primii automobilişti din Hanovra – şi nici parcările, ci puterea ce le manipulează întru destrucţie. În fond, Valeriu Marcu a evoluat de la extrema stîngă, în numele căreia a fost în Ungaria lui Bela Kun un fel de ministru al culturii, la dreapta conservatoare tocmai pentru că n-a vrut să accepte exclusivismul canceros al unei asemenea puteri; l-au consiliat în acest sens oameni cu experienţe foarte diferite, de la Panait Istrati la evreul Joseph Roth, cu nostalgia sa pentru Franz Joseph. Există o aristocraţie a spiritului ultrasensibilă la excrescenţele plebee ale ideologiilor de masă, sclavate de o realitate foarte palidă faţă de intensitatea existenţială a ideii. A aprofundat această sugestie platoniciană în *Der Arbeiter*, eseu pe care îl continuă acum într-o teodicee ce se va intitula, probabil, *Die Schere*. Lucrează zilnic, cu disciplină prusiană, şi chiar dacă nu scrie, se află toată dimineaţa la masa de scris; după amiaza se plimbă deasemenea zilnic, cîte două ore, pentru menţinerea condiţiei fizice. De 26 de ani respectă cu stricteţe acest program, cu convingerea că mulţi scriitori au eşuat din pricina lipsei de disciplină.

Am ţinut să nu fiu eu acela din pricina căruia Ernst Jünger să se abată de la ordinea cotidiană. Se bucură vizibil de plimbare; doamna Liselotte ne conduce pînă în prag.

Mersul său e rapid, în ciuda cîtorva mici ezitări; se opreşte doar ca să se uite la cîţiva copii urcînd panta pe biciclete. Sporovăim în continuare despre Marcu, Brecht, despre Friedrich Georg Jünger, ale cărui cărţi mi le arată în vitrina unei librării din oraş, ce le expune permanent. Ne despărţim amical în dreptul unui magazin, unde se opreşte să cumpere fucte şi tomate. Mă îndrept spre debarcader, spre vaporul de Konstanz.

(Am rememorat toate aceste întîmplări, petrecute şi însemnate la 5 septembrie 1988, în 29 martie 1990, dată la care Ernst Jünger a împlinit 95 de ani).

De la "Manifest" la "Dialog"

În 1974, în ajunul aniversării a abia cinci ani de la apariţia revistei *Alma Mater*, a apărut, din senin sau nu, o "problemă". O iniţiativă ce-şi avea tîlcurile ei sugera schimbarea numelui publicaţiei, în aşa fel încît noul titlu să acopere şi să garanteze mai deplina-i participare la prezent şi, nu în ultimul rînd, o anume translaţie a preocupărilor de pe un teren exclusiv academic spre cotidianul studenţesc, cîtuşi de puţin neglijat, dar care se voia consacrat, într-un chip pe care acum îl socotesc legitim, dincolo de limitele convenţionale ale vechii metafore latineşti, cu aer desuet şi cuminte. Nu gîndeam tot aşa, nici eu şi nici colegii mei, în iarna şi primăvara lui 1974. Revista îşi crease un "nume", avea trecere la publicul studenţesc, mai ales cel cu ambiţii intelectuale, – singura "concurentă" ieşeană era *Viaţa Politehnicii*, – şi, la scară naţională, se ştia comparată cu *Echinoxul* clujean prin investiţia culturală pe care o promova. Am încercat, de aceea, cu încăpăţînare, să "rezistăm" şi să convingem. La un moment dat, am obosit şi am decis noi înşine să oferim o alternativă. S-au vehiculat două: primei variante, a cărei paternitate nu mă sfiesc s-o revendic, i-a fost preferată cea sub care revista şi-a trăit de atunci încolo următorii cincisprezece ani de existenţă: *Dialog*.

Episodul mi se pare azi mai puţin dramatic decît înclinam să-l interpretez multă vreme după aceea, cu atît mai mult cu cît deznodămîntul a fost de bun augur pentru destinul ulterior al publicaţiei. Din toată tulburarea de atunci a rămas, în ceea ce mă priveşte, doar fiorul de emoţie, – fărîmă din "arderile" primei tinereţi, – pe care îl resimt ori de cîte ori încerc să reconstitui abundenţa proiectivă cu care această împrejurare mi-a umplut cotidianul de acum cincisprezece ani. Fapt e că n-am ezitat nici un moment în convingerea că, dacă *Alma Mater* va trebui altfel denumită, singurul titlu potrivit este *Manifest*, acelaşi sub care, cu patruzeci de ani în urmă şi tot la Iaşi, o grupare

de tineri şi foarte tineri intelectuali publica o revistă care, se ştie, a făcut parte din şirul celor cîteva publicaţii de stînga cu mare răsunet în epocă. Să fi fost oare doar orgoliu adolescentin în simetria, evident căutată şi bătătoare la ochi? Mi-e greu să mă identific cu mai tînărul meu alter ego pentru a putea determina, lucid, proporţia în care orizontul "intertextual" ce se deducea din faimoasa "firmă" reprezenta mai mult o premisă convenabilă pentru a trece "pragul" încercării sau, dimpotrivă, un prilej de redefinire programatică. Am doar certitudinea că, dincolo de conjunctura ce simpatiza cu recondiţionarea unor mai vechi nume de reviste locale (vezi *Familia*, *Ramuri*, *Transilvania*, *Ateneu* etc.), terenul pe care a rodit gîndul nu era cu desăvîrşire "inocent". O anume predispoziţie, legată, fireşte, şi de mediul în care am crescut, mi-a condiţionat mult prea timpuriul interes pentru Sala periodicelor de la Biblioteca Centrală, unde, în primii ani de studenţie, am răsfoit şi colecţia *Manifestului* ieşean; mă fascina mecanismul interior al opţiunii pentru raţiune în confruntarea cu iraţionalitatea oarbă, primitivă şi agresivă a fascismului şi totalitarismului – mă încurajase, de altfel, impactul "în actualitate" pe care îl absolvisem printr-o senzaţională convorbire (în august 1971, la München) cu un lider al opoziţiei ilegale anti-fasciste din Ţara Bascilor, convorbire pe care am publicat-o în *Vatra*, un an mai tîrziu. Utopia asumării depline a ideii mi se părea a fi, nu mai puţin, şansa propriei generaţii, a cărei solidarizare într-o esenţială radicalitate cu generaţia anti-fascistă a *Manifestului* o consideram într-atît de firească încît continuitatea o simplificam excesiv – constat acum – pînă la o linearitate ignorînd determinismul complex al necesităţii istorice. O pagină din păcate uitată din numărul 28 al *Almei Mater* (1973) cu texte inedite ale lui Claude Sernet, Saşa Pană şi Stefan Roll, încredinţate cîtorva dintre noi de ultimii, încă în viaţă, după o memorabilă vizită la Bucureşti, ar fi trebuit de altfel să fixeze şi literariceşte această dimensiune a continuităţii într-o perpetuă avangardă poetică şi intelectuală, în fervoarea militantă împotriva anchilozei şi pentru primenirea gîndului şi verbului.

După mai bine de un deceniu, cînd, la cererea mea, George Ivaşcu m-a poftit să vorbim despre *Manifestul* tinereţii sale, am păşit în casa sa de la Şosea marcat de o amintire din propria-mi adolescenţă: cea a sfîrşitului de săptămînă, cu nelipsitul ritual al lecturii *Contemporanului*, în somptuosu-i format de atunci, şi al aşteptării nerăbdătoare a încă noii reviste *Lumea*, cu coperţile-i colorate, trase la offset, şi cu corespondenţe "în exclusivitate" din toate capitalele planetei. Întîlnirea cu cel care, fără voia lui şi a mea, îmi şcolise, prin publicaţiile pe care le diriguia cu superbie în anii '60, modesta vocaţie jurnalistică, nu m-a dezamăgit, cum se întîmplă de obicei; omul, fermecător în maniera de a împăca structural pasiunea devoratoare pentru "gazete" şi o mondenitate comunicativă, uşor superficială poate, dar cu o patină prin excelenţă democratică, părea încă să nu-şi fi ordonat în sens "memorialistic" trecutul, pe care mi l-a descusut oarecum haotic şi preferenţial. Despre *Manifest* am aflat dealtfel o sumedenie de amănunte, relatate însă cu o distanţă ce echivala în fond cu drumul lung al jurnalisticii sale de la tensionatul şi extremul angajament al începuturilor pînă la deschiderea şi transparenţa înţeleptită în nuanţe şi sinuozităţi a revistelor mature, inclusiv *România literară*, pe care le-a condus. Textul interviului, prelucrat personal de George Ivaşcu înainte de apariţia în *Dialog* (nr. 107-108/1985) şi apoi în volumul *Confruntări literare II* a fost epurat, chiar de dînsul, în numele "înţelepciunii", de toate aceste detalii – am priceput atunci mai bine mutaţia istorică ce recomanda generaţiei noastre un titlu de revistă echilibrat şi realmente înţelept, cum a fost şi este *Dialog*.

POSTFAȚĂ PREFAȚĂ

Czernowitz, mon amour

Se însera cînd autobuzul a cotit-o spre stînga, într-o intersecţie ce despărţea şoseaua principală de două ramificaţii, una marcată cu numele ucrainizat al "raionului" Noua Suliţă, cealaltă anunţînd, în acelaşi idiom, capătul călătoriei în care pornisem cu aproape opt ore mai devreme. Cernovtsy – se putea citi pe placa fluorescentă! Veneam dinspre nord-est; urma să traversăm îngusta luncă a Prutului pentru a începe apoi urcuşul abrupt, traversînd pădurea, pe colina pe ale cărei coame se întindea oraşul. Nimic nu mi se părea necunoscut în acest peisaj pe care îl străbăteam pentru întîia oară, şi pe care, din păcate, scara atlaselor accesibile nu-l putea decît comprima în zecimi de milimetri "pătraţi". Derulam, în schimb, imagini familiare copilăriei şi adolescenţei, cu "metropola" numită Czernowitz în povestirile bunicilor mei, şi pe care o reconstruisem de atîtea ori, după pofta inimii, în închipuirea-mi bogată, cu case şi străzi, pieţe şi fabrici, bănci şi cafenele, şcoli şi magazine, biserici şi sinagogi, şi cu un furnicar de chipuri fără nume şi nume fără chipuri – o lume de pură fantezie, fără alt referent decît existenţa fizică a naratorilor. Îi ascultam pe bunicii mei, fie-le ţărîna uşoară, cu mai multă luare aminte decît au bănuit-o vreodată! În vacanţele de vară petrecute cu ei în orăşelul bucovinean pe care îl părăsiseră în 1941, încărcaţi într-un vagon de vite, totul devenea aproape tangibil: gările cochete şi satele de pe traseul liniei ferate, arhitectura pestriţă a aşezării dintre Runc şi Deia, cu gospodării ţărăneşti flancînd un mic centru "nemţesc", cu cîteva clădiri solide şi altele mai firave, cu prăvălie la stradă şi camere "vagon" în spate, bătrînii cu care bunicii se întîlneau, supravieţuitori şi dînşii ai infernului, pentru lungi conversaţii pe băncile scuarului din faţa cinematografului, frînturi ce se întreţeseau într-o reţea miraculoasă de nostalgii şi obsesii proiectate într-o temporalitate incertă şi cu atît mai permeabilă. Asimilîndu-le, mă lăsasem iniţiat într-un orizont al

memoriei colective, fascinant şi pentru că accesul într-acolo era unul mijlocit: limba germană, codul straniu în care bunicii şi comilitonii lor comunicau, – printr-o extravaganţă geografică incomprehensibilă pentru copilul ce eram atunci, – am învăţat-o prin această nebuloasă raportare la peisajul "scufundat", perceptibil la limita dintre ficţiune şi imaginaţie. Ceva a înfrînt rezistenţa pe care prezentul din mine încerca s-o opună asaltului dinspre trecut – nu cumva pentru că detectam astfel cel dintîi semnal "palpabil" dinspre o foarte îndepărtată, în timp şi spaţiu, Europă?

Cu un veac în urmă, Karl Emil Franzos, cernăuţean ajuns celebru la Viena şi Berlin, numise locurile aflate astăzi de o parte şi de alta a frontierei Molotov-Ribbentrop *Halb-Asien*; metafora nu se voia dispreţuitoare, cît sugestivă, pentru opoziţia dintre trunchiul autohton, cu civilizaţia sa de tip patriarhal, şi altoiul Europei centrale, care, printr-o "vicleană" volută a istoriei şi-a implantat aici iluminismul, cu ideologia sa pozitivistă, orăşenească, – vezi burgheză, – şi progresistă, accelerînd ritmuri potrivite după un ceas secular şi mobilizînd inteligenţe şi energii care, altfel, nu s-ar fi putut realiza decît exclusivist, în sfera folclorizantă a etnicului. Paradoxal din punctul de vedere al teoriilor organiciste, altoiul a prins, şi nu în ultimul rînd datorită *diferenţei*, ce a menţinut vitalitatea şi mobilitatea dialogului, ce a stimulat pluralismul (naţional, social, lingvistic, religios) şi a garantat echilibrul, oricît de fragil, dintre contrarii. Ridicate pe temelia satelor locului, oraşele bucovinene şi mai cu seamă "metropola" cernăuţeană au sublimat mesajul Europei moderne nu doar prin fermentul economic pus în mişcare de agenţii săi, ci poate mai cu seamă prin modelul multicultural de con-vieţuire pe care l-a consacrat, premonitoriu pentru ... "casa comună" – şi pe care, vai, o altă volută a istoriei, mai mult oribilă decît vicleană, l-a putut nimici doar după ce, prin arbitrariu şi agresiune, a anihilat *diferenţa* şi a instaurat hegemonia monologurilor, cu legi rasiale, ocupaţii militare, Gulag, ghetto-uri, masacre şi graniţe inexpugnabile! Privilegiul de a fi respirat aerul Europei a trebuit, parcă, ispăşit prin întoarcerea silnică spre o Asie cumplită! Bunicii mei, părinţii, copiii, fraţii şi surorile lor, cu rude, prieteni, cunoştinţe, au trăit-o aievea, mărşăluind printre baionete prin halte ale căror nume ciudate: Trihati, Edineţ, Ataki, ascunse în ungherele memoriei mele de copil "ascultător", le asociam astăzi cu tîrguri

prăfoase şi slute ce le străbăteam, printr-un capriciu al sorţii, în sensul, invers celui de acum 50 de ani, al drumului meu spre "metropolă". Doar zgomotul de fond al autobuzului îngust şi arhiplin, melodioasa sporovăială slavă, rareori doar întreruptă de şoapte româneşti, scenele de film sovietic cu tematică "socială": un şofer vesel împrietenindu-şi o tînără pasageră mîncătoare de seminţe, un beţiv, o opinie colectivă activă, un băieţel pistruiat răspunzînd la numele de Andriuşa, strecurîndu-se în dreptul volanului şi visînd la cine ştie ce alte călătorii, mă menţineau în realitatea imediată; mă aflam într-un colţ de Rusie, fie şi "europeană".

* * *

Am fost recunoscător gazdelor mele de la Universitatea "Iuri Fedkovici" (fostă "Franz Joseph I" şi "Carol al II-lea") pentru favoarea de a concentra la maximum programul oficial, în aşa fel încît aproape trei zile întregi m-am putut consacra totalmente unicului meu proiect cernăuţean: oraşul. Mi-am propus să-l explorez meticulos, cu încredere "arheologică" în resursele nesfîrşite ale memoriei pietrelor în comparaţie cu memoria scurtă şi grozav de schimbătoare a oamenilor. Parcurg kilometri pe străzile principale şi pe altele lăturalnice, între Palatul metropolitan, transformat în corp central al Universităţii, – edificiu bizar prin eclectica arhitecturii sale romano-gotico-maure, – şi "Volksgarten" şi nu încetez să mă minunez că toate par a fi rămas la locul lor, aşa cum îl consemna un vechi album răsfoit recent la Biblioteca Academiei: Primăria cu turn şi Teatrul municipal construit în 1905 de Hermann Wender, Palatul Naţional românesc şi Poşta centrală, leită celei din Bregenz, de la capătul vestic al monarhiei, Deutsches Haus şi Toynbeehalle, eleganta Herrengasse cu Café de l'Europe şi Café Habsburg, Palatul Camerei de comerţ din Piaţa Teatrului şi cel al băncii Bukowiner Sparkasse din Ringplatz, cîndva luxosul hotel "Zum Schwarzen Adler", Schillerpark şi Göbelshöhe, etc. Cît de iritant va fi fost pentru ochiul comisarilor politici trimişi în 1940 de la Kiev şi Harkov aerul pestriţ, dezordonat al "metropolei" bucovinene, atît de puţin asemănător cu pompa disciplinată a "prospectelor" staliniste, cît de inutile bursa, băncile, magazinele şi vitrinele

lor, cît de decadent confortul hotelurilor, cît de risipitoare spaţiile de locuit din elegantele case de raport construite de arhitecţi de şcoală austriacă sau românească, cît de superfluă decoraţia de pe faţadele mult prea cosmopolite ale acestora! Dar Cernovtsy, orăşelul de provincie de la noua margine apuseană a Imperiului, era o miză prea neînsemnată pentru a mobiliza şi buldozere pe lîngă zecile de mii de strămutaţi din satele Ucrainei subcarpatice, aduşi să pună umărul la "industrializarea" regiunii. Calculul administratorilor "internaţionalişti" ai urbei s-a dovedit corect: pentru masa flotantă de forţă de muncă constituită peste noapte în "majoritate", oraşul vechi, greoi şi infinit mai incomod ca bivuac decît puzderia de blocuri cenuşii şi uniforme presărate din belşug la periferie, nu reprezenta cituşi de puţin o cauză de apărat, iar în indiferenţa generală, şicanantul potenţial "rezistent" al decorului citadin, destinat parcă să nege la fiecare pas realitatea ce, fortuit, trebuia s-o adăpostească, avea să se consume de la sine. Aşa s-a făcut că, în tăcere, biserici au fost transformate în arhive şi cluburi de gimnastică, sinagogi în cinematografe şi depozite, casele naţionalităţilor în alte cinematografe, în restaurante şi centre culturale sindicale, aşa s-a făcut că surogatul colectivist al oraşului "proletar" a tins a se substitui paralizant organismului urban, cîndva viu tocmai pentru că funcţionalitatea structurilor sale ţinea direct de libertatea iniţiativei individuale şi de mobilitatea pe care aceasta o presupunea.

Contemplu ce a mai rămas din "metropola" părăginită de cei 50 de ani petrecuţi în teribila încleştare cu prezentul sufocant al "construcţiei socialismului şi comunismului". Lozincile mobilizatoare, şubrede urme ale triumfalismului cotidian din era "stagnării brejneviene" alternează armonios cu mizeria explozivă a arterelor comerciale, mult prea extinse, – după tipicul unei societăţi mercantiliste şi îmbelşugate, – pentru penuria cartelată cu "cupoane" şi "taloane" din magazinele mari şi mici, asaltate zilnic, înaintea orei deschiderii, de cumpărători în căutarea disperată a mărfurilor "deficitare". În fosta Franz Joseph Platz, monumentul Armatei Roşii "eliberatoare" continuă să dăinuie, ca şi Leninul de granit de pe soclul din Ringplatz, pe fundalul răbdător al zidurilor din jur, ce respiră încă, în ciuda stucaturilor scorojite şi a acoperişurilor sparte, trăinicia epocii şi lumii care le-au durat. Reprezintă oare acest miracol al supravieţuirii oraşului

de piatră şi semnul unei posibile renaşteri a spiritului său? Cît de iluzorie este de fapt speranţa de care îmi vorbea un intelectual al locului, convins că iradiaţia europeană a cadrului urban a rodit, în timp, şi în mentalitatea "noilor" cernăuţeni?

Răspunsuri limpezi la asemenea întrebări întîrzie şi vor mai întîrzia. Privesc în schimb la vechiul ceas solar de pe peretele bisericii catolice din strada Beethoven, potrivit să arate şi astăzi ora...Vienei. La Czernowitz/Cernăuţi/Cernovtsy unica certitudine rămîne trecutul.

* * *

Ghidul meu ocazional, excelent vorbitor de germană şi nu mai puţin excelent cunoscător al literaturii de limbă germană produse aici, mă conduce prin dreptul caselor unde a locuit şi al şcolilor unde a învăţat tînărul Paul Antschel. Aflu despre războiul pe care îl poartă de unul singur pentru a-i convinge pe consilierii municipali că originea cernăuţeană a celui mai important poet german modern merită a fi marcată, într-un fel sau altul, şi de oraşul natal. N-am nici o îndoială că lucrurile stau chiar aşa, de vreme ce onoarea de a fi vorbit primul despre opera lui Paul Celan într-un amfiteatru al Universităţii din Cernovtsy (sic!) mi-a revenit abia mie, la mai bine de 20 de ani de la dispariţia sa! Intrăm o clipă în casa de pe strada Saksaganski, fostă Vassilkostrasse, numărul 5, unde viitorul poet s-a născut şi şi-a trăit primii ani ai vieţii. Modestă între castanii dintotdeauna, ea este şi astăzi locuită de oameni modeşti, ce ignoră eventuala celebritate a apartamentului de la parter; nu, crearea unui mic muzeu nu pare posibilă în actuala criză de locuinţe, şi nici rebotezarea străzii n-are şanse, căci ar ofensa, prin memoria ilustrului actor Saksaganski, mîndria naţională ucraineană. Dar o placă memorială? Poate, deşi nu e simplu: îndelunga şovăială a autorităţilor în cazul plăcii de pe peretele gimnaziului unde a fost şcolar Eminescu (cu textul românesc înscris în chirilice), avertizează asupra efortului persuasiv de investit într-o asemenea întreprindere.

Catastrofa i-a găsit pe cei din familia Antschel într-un apartament mai încăpător şi mai elegant, pe strada Masaryk din "oraşul de sus", semn de relativă bunăstare, a cărei siguranţă înşelătoare le-a amînat

fatal planurile de emigrare. Nici măcar ultimatumul sovietic din iunie 1940, ce le implica direct existenţa, nu i-a hotărît să plece. Dar coşmarul s-a instalat odată cu primele măsuri ale birocraţiei comuniste: burghezia, fie evreiască, românească sau chiar ucrainiană, trebuia combătută şi lichidată prin toate mijloacele, de la preluarea controlului absolut al activităţilor economice şi naţionalizarea industriei şi comerţului pînă la confiscări de bunuri, interdicţia asupra profesiilor "libere", munca "productivă" obligatorie şi, mai ales teroarea politică. Precum mii de cernăuţeni, Leo Antschel a trebuit să-şi părăsească afacerile cu cherestea şi să se încadreze "la stat", ca tehnician constructor; situaţia materială totuşi modestă şi prudenţa de a nu-şi fi profesat în public simpatiile sioniste l-au ferit pe el şi ai lui de fatala etichetă de "duşman de clasă". Cei care n-au putut-o evita au fost puşi să-şi răscumpere vina în Siberia – în noaptea de 12-13 iunie 1941 au fost ridicaţi în camioane speciale ale NKVD-ului aproape 3800 de oameni, (dintre care mai bine de trei pătrimi evrei), internaţi în vagoane zăbrelite şi trimişi în lagăre din "Republica Autonomă Comi".

O săptămînă mai tîrziu, raza de speranţă ivită odată cu intrarea în război a României pentru a-şi recupera teritoriile pierdute s-a spulberat pentru majoritatea evreiască a populaţiei cernăuţene, căci alianţa cu Hitler nu-i prevestea nimic bun. Cele mai sumbre profeţii au fost însă depăşite de fervoarea ucigaşă ce s-a instalat pe străzile şi în pieţele oraşului, sub directa coordonare a unei Einsatzgruppe SS condusă de faimosul Otto Ohlendorf, expertul în pogromuri de la Iaşi şi Kiev; persecutaţi de sovietici ca "burghezi", evreii cernăuţeni şi bucovineni s-au pomenit acum acuzaţi în bloc de "bolşevism" şi, în consecinţă, condamnaţi la moarte. După prima dezlănţuire asasină, exterminarea a fost organizată, treptat, pe baze "legale", prin ordonanţe anunţînd una după alta confiscarea averilor, degradarea din drepturile civile, steaua galbenă, din nou muncă obligatorie, interdicţii de circulaţie, contribuţii forţate în bani şi obiecte şi, în sfîrşit, inovaţia absolută într-un oraş fără trecut medieval: ghetto-ul. În cîteva ore, la 11 octombrie 1941, mai bine de cincizeci de mii de oameni au fost înţărcuiţi pe o suprafaţă acoperind necesităţile a maximum zece mii, în vechiul cartier evreiesc din "oraşul de jos", străbătut de Judengasse. Cu cîteva boccele în braţe, familia Antschel a "coborît" şi

ea după sîrma ghimpată. În paralel, din ordinul Mareşalului, au început deportările în Transnistria, în valuri succesive şi în ciuda eforturilor unor notabili români, în frunte cu primarul Traian Popovici, de a torpila acţiunea coordonată de guvernatorul militar al Bucovinei. Bătrînii Antschel au nimerit într-unul din ultimele transporturi, în iunie 1942, expediaţi fiind la carierele de piatră de la Bug, unde au şi murit. Le-au împărtăşit soarta alţi aproape şaizeci de mii de coreligionari cernăuţeni şi bucovineni. Dintre supravieţuitori, alţi circa patruzeci de mii au trecut în România cînd Armata Roşie s-a înstăpînit din nou în nordul Bucovinei. Printre dînşii, Paul Antschel/ Paul Celan, bîntuit pînă în ultima clipă, la Bucureşti, Viena şi Paris, de obsesia "meridianului" fast, "*wo Menschen und Bücher lebten*".

O placă memorială pe un perete din "oraşul de jos" evocă martiriul. Îmi vin în minte, privindu-l, fraze despre monstruoasa lipsă de sens a istoriei. Împrejur, pe uliţele altădată fremătînde de agitaţia zgomotoasă a "calicimii", s-a instaurat o tăcere de mormînt. Oamenii au murit sau au plecat; au rămas case şi sinagogi pustii, prin care şuieră vîntul, – un oraş al fantomelor, "metropola" bunicilor mei.

Tabletă de tolerat

O vocabulă de care mă tem este, n-o să credeți, chiar pașnicul și mult promițătorul de bună înțelegere cuvînt *toleranță*. Căci orice *toleranță* presupune și o limită de unde începe *intoleranța*. Cine și ce o fixează, la nivel individual ori colectiv? Respectul față de dreptul Celuilalt la libertatea de conștiință, transformat de iluminiști într-o virtute socială, s-a văzut relativizat de chiar rațiunea în numele căreia statul modern a statuat reperul cantitativ al majorității depozitare a legitimității ce definește regula și *toleranțele* ei. O Weltanschauung construită pe asemenea opoziție sugerează principii, dogme, convingeri, axiome ce codifică strict raporturile umane între unii care, servindu-le, își pot permite să fie toleranți, și alții cărora, susceptibili a nu le împărtăși, nu le rămîne decît speranța de a se putea bucura de generozitatea celor dintîi. Din punct de vedere psihologic, *toleranța* toleranților evocă slăbiciunea, tentația de a închide ochii la ceea ce încalcă norma, inconsecvența față de un canon al stricteții de care-și amintesc doar din cînd în cînd, mai cu seamă atunci cînd tolerații dau semne că și-ar fi uitat condiția de excepție tolerată, pretinzînd mai mult decît bunăvoința toleranților se arată dispusă să le acorde. De aceea, starea de normalitate se identifică mai curînd cu *intoleranța* - indulgența, cu atît mai mult excesul ei, se pot întoarce, nu-i așa?, împotriva legii, oricare ar fi. Chiar și simple indicii de regres ale sentimentului de recunoștință pe care, ritualic, tolerații se cuvine a-l profesa public la adresa toleranților, sînt neliniștitoare și trebuie sancționate exemplar. Se recomandă, în consecință, periodice cure de severitate, pentru a menține dinspre partea tolerată o disciplină fermă și a restabili, la nevoie, o configurație relațională ce nu depășește, din punctul de vedere al părții tolerante, marginile *tolerabilului*.

Mi-e teamă de cei ce-și fac un merit din toleranță, căci înțeleg din insistența lor mulțumită de sine că ar fi putut alege și altfel. Mi-e teamă de cei care exhibă toleranța drept alternativă la interdicție și represiune, căci deslușesc în străfundurile minții lor o amenințătoare binaritate ce ar putea funcționa, în alte împrejurări, pe dos. Quiquid id est, timeo Danaos et dona ferentes!

SUMAR

Avertisment final: Textele cuprinse în primele trei secțiuni ale acestei cărți au fost scrise și publicate (unele trunchiate de cenzură) înainte de 22 decembrie 1989. Excepțiile («Tabuuri, clișee, prejudecăți» și «În vizită la Ernst Jünger») au fost datate și constituie dealtfel prelucrări ulterioare ale unor bruioane sau texte redactate în același interval.